جماليات الإبداع الموسيقي

تأليف : جيزيل بروليه
ترجمة : فؤاد كامل

إهـــــــداء 2005

الكاتب الإعلامي/ فاروق خورشيد

القاهرة

جماليات الإبداع الموسيقي

تأليف : جيزيل بردليه

ترجمة : فؤاد كامل

مكتبة غريب
٣٠ ، ١٠ شارع كامل صدقي (الفجالة)
تليفون ٩٠٢١٠٠٧

اهـــداء

الى الرائد الذى قاد خطانا فى طريق طويل
اســمه « تذوق الموسيقى الرفيعة » ...
الى الدكتور حسين فوزى ، أهــدى هــذه
الترجمة المتواضعة .

« فؤاد كامل »

مقدمة

يبدو أنه لا مناص من أن تتخلى الاستطيقا عن ارشاد الابداع الفني : ذلك أن القيم الاستطيقية أبعد من أن تسبق الفنان الخالق ، كما أنها لا يمكن أن توضع له مقدما ، وانما تكتشف هذه القيم أثناء فعل الخلق نفسه ، والعبقرية لا تستطيع أن تتلقى ـ الا من نفسها ـ القواعد التى ينبغى عليها أن تخضع لها •

ولا تستطيع الاستطيقا الموسيقية ـ على حد رأى شونبرج Schönberg ـ أن تدعى أنها معيارية normative فهى لا تملك الا أن تصف ما هو موجود ، دون أن تملك القدرة على تقرير ما ينبغى أن يكون (١) • والواقع أن كشوف الفنان الخالق لا يمكن ان تكون نتيجة للتأمل النظرى الخالص ، فهى بالضرورة تعبير عن تجربة ، هى تجربة الفعل الحى للابداع ، أو قد يعانيها الفنان عن طريق الحدس intuitivement • وكل نظرية مسبقة préconcue ، أعنى مفروضة من خارج تجربة الفعل الخالق نفسه، تعوق نموه الحر ، ولا تسمح له بالوصول الى تلك القيم الأصيلة الكامنة فيه ، والتى يتجه نحوها تلقائيا • وعلى هذا يجب على الاستطيقا أن تمتنع عن املاء القواعد التى تحطم سورة (أو انطلاقة) الحرية الخالقة حين تفصلها نهائيا عن مثلها الأعلى الحميم • ولكن ، هل تستطيع الاستطيقا أن تضع قبليا a priori مثلا أعلى ـ لكى تستنبط منه المعايير التى يجب أن يقاس بها الابداع الفنى ؟ أليست مثل هذه الدجماطيقية

---

(١) — Schönberg. Harmonielehre. Theorie oder Darstellungs system, p. 1-7 (Universal-Edition, Leipzig et Vienne, 1911).

dogmatisme مناقضة لتعاليم التاريخ ؟ ألا تخاطر بأن تضفى طابعا كليا على ما هو موقوت ، وبأن يدحضها تطور الفن نفسه ؟ الواقع أن هذه القواعد التى تعتقد الاستطيقا أنها تبررها قبليا ليست الا نتيجة لاستقراء مقنع يستعرض أعمال الماضى ، وبذلك ينزع الى المحافظة على مفاهيم ماتت فعلا ، والى الاستمرار فيها • واذا اعترفنا بقدرة الاستطيقا على التنبؤ بما يمكن أن يكتشفه الفن وحده ، لكان الفن بلا جدوى • وكما أن تقدم العلم الحديث قد نقض منطق أرسطو ، وتحول من العلم الى منطق «جديد» ، فكذلك يبدو أنه من واجب الاستطيقا القبلية a priori أن تخلى مكانها لاستطيقا بعدية a posteriori : استطيقا تتبع خطى الابداع الفنى ، ولا تتقدمه • وعلى هذا النحو تصبح الاستطيقا تأملا للعمل الفنى ؛ ذلك العمل الذى لا تستطيع أن تحكم عليه الا على أساس المعايير التى يفرضها هذا العمل نفسه ، والا كان عليها — اذا أرادت أن تملى قواعد مسبقة ،وأن تدع للفعل الخالق حريته فى الوقت نفسه — أن تكتفى بقواعد مجردة خاوية ، قواعد مقضى عليها بأن تبقى خلوا من الفاعلية •

ومع ذلك ، ألا وجود لمكان لاستطيقا أخرى ، استطيقا قائمة على أساس من معرفة ماهية الموسيقى نفسها ، معرفة لا تتمسك بمثل أعلى مجرد ، وضع مرة واحدة والى الأبد ، وانما تتمسك بشروط شاملة وعينية فى الوقت نفسه — لابد من توافرها فى الفن الموسيقى؟ ألا نستطيع أن نتصور استطيقا « تعددية » pluraliste تسمح لكل فنان خالق بأن يكون مخلصا للماهية الأبدية للموسيقى ولرسالته الشخصية والتاريخية فى آن معا ؟

الكتاب الأول

الاستطيقا والشكل الحسي

الفصل الأول

الاستطيقا وسيكلوجية الإبداع

يتشابه موقف العلماء الذين أرغمهم تقدم العلم على وضع مشكلة الأسس التى يقوم عليها هذا العلم ، وموقف كبار الموسيقيين فى أيامنا هذه ، فلقد أخرجت المذاهب القديمة كل ما يمكن أن تخرجه ، وأحس كل منا بضرورة صياغة مذاهب جديدة ، وأضحى المؤلف الموسيقى عالما فى الجمال esthéticien كما صار العالم باحثا فى المنطق logicien • ومشكلة أسس الموسيقى التى كان من الممكن أن تبدو مجردة ونظرية صرفة تكشف عن قيمتها العملية والمحسوسة ، كما يبدو أن الاستطيقا الخالصة هى المصدر عينه الذى يمكن أن تولد منه موسيقى حية • وسواء كتب كبار الموسيقيين المحدثين أبحاثا فى التأليف الموسيقى أم لم يكتبوا ، فانهم يشعرون جميعا بأن ثمة استطيقا ينبغى أن تقود ابداعهم الموسيقى •

ولكن من المهم أن نبادر الى التحذير من الفكرة الشائعة الواضحة البطلان والتى مؤداها أن هناك تنافرا سيكلوجيا ـ ان صح هذا التعبير ـ بين النظرية الاستطيقية والفعل الخالق l'acte crétateur والواقع أن التحذيرات الموجهة ضد الاستطيقا تتخذ نقطة بدايتها فى أغلب الأحيان من سيكلوجية للابداع زائفة • ولهذا نريد أن

نبين أن النظرية الاستطيقية ــ بدلا من أن تعوق بالضرورة الفعــل الخــلاق ــ تستطيع على العــكس من ذلك أن ترقى بــه الى أعــلى مستوياته : بأن تتيح له الوعى بذاته ٠

ونحن نعترف طائعين مختارين أن خلق القيم الأصيلة لا يولد بارادة واعية ، ولا يسعى فى وضوح الى بلوغ أهداف محددة ، وانما ينبغى أن يولد من أعماق اللاشعور ، وكأنه يخــرج على غير ارادة الفنان نفسه ٠ ولكن ، اذا كان من الحق أن الاستطيقا موجودة فى كل زمان ، عند منبع الأعمال العظيمة ، أليس معنى ذلك أنها يمكن أن تلحق بماهية الفعل الخلاق المحتجبة ؟

نستطيع آن نميز بصورة عامة بين نمطين من المؤلفين الموسيقيين : هؤلاء الذين يبدعون وهم خاضعين لسلطان الاعتبارات الشــكلية ، وأولئك الذين يخضعون لحاجتهم الى التعبير ، وعلى ذلك يمكن تحديد الابداع نفسيا أو شكليا ٠ ومع ذلك فان الموسيقى الذى ينتمى الى النمط النفسى يهتم بضرورات الشكل شأنه فى ذلك شأن الموسيقى الذى ينتمى الى النمط الشكلى : فالتعبير يمتلك شكله ، كما يمتلك الشكل تعبيره ٠ وكما أن الموسيقى النابعة من الاعتبارات الشكلية يمكن أن تكون حيــة كالموســيقى التى تنتمى الى النمط النفسى ، فكذلك تمتلك هذه الموسيقى الأخيرة الاستطيقا الخاصة بهــا والتى تسمح للتجربة الحية الخالصة بأن تصل الى عالم الأشكال الموسيقية ٠ ولهذا نستطيع أن نقول انه فى الابداع المنتمى الى النمط النفسى ، لاقيمة للتجربة الحية الخالصة ان لم تتحول الى منبع للقيم الموسيقية الحقة ٠ وقد ذهب البعض الى أن الأشــكال الموسيقية لا يمكن أن تتجــدد الا بتأثير الضرورات التى يفرضها التعبير ٠ و « ليست » Liszt يؤكد ــ مثلا ــ « أن المؤلف الموسيقى المندرج تحت النمط الموسيقى المحض، والذى يعنى عناية خاصة بالتركيب الشكلى للمادة اللحنية ، هذا المؤلف لا يملك القدرة على أن يضيف الى الموســيقى

أشكالا جديدة ، أو على أن ينفخ فيها قوى جديدة ، فما من ضرورة روحية ترغمه على اكتشاف منابع جديدة • ولهذا السبب نجد أن الموسيقيين المدفوعين الى اثراء الشكل وتطويعه هم أولئك الذين لا يستخدمونه الا كوسيلة للتعبير ، والا بوصفه لغة تتشكل وفقا لمقتضيات الأفكار التى يراد التعبير عنها • أما الشكليون — فعلى العكس من ذلك — لا يستطيعون أن يفعلوا شيئا اللهم الا استخدام ما توصل اليه أولئك بشق الأنفس [1] • وهذا ، بلا ريب ينطوى على مفهوم رومانتيكى كامن ، ونحن نعرف حق المعرفة أنه من الممكن فى الواقع أن تولد الموسيقى الحية الجديدة من الهام موسيقى وشكلى صرف • واذا كان من العبث — فضلا عن ذلك ، انكار الوظيفة الخالقة — بأقوى معانى هذه الكلمة — التى تقوم بها الأحداث الخارجة عن نطاق الموسيقى extra-musicaux والتى تسعى للتعبير عن نفسها على المستوى الموسيقى ، فمن الواجب أن نذكر أيضا أن الفنان الخالق لا يحاول فى الواقع تحقيق هذا التعبير أو ذاك الا فى اللحظة التى أصبح فيها التفكير اللحنى الذى يترجم عن مشاعره ، ممكنا — أعنى أن هذا التفكير يستطيع أن يحتل مكانه فى التطور التاريخى والمنطقى للفكر الموسيقى • وعلى حد تعبير أ• شيفنر [2] A. Schaeffner «ان ڤاجنر وديبوسى وسترافنسكى لم يكتبوا تريستان وبلياس وطقوس الربيع على التوالى الا حين أصبحت هناك تآلفات جديدة صالحة للسمع تمام الصلاحية » • وهكذا يتحدد المؤلف المنتمى الى النمط النفسى بأسباب موسيقية صرفة دون ارادته ، وهذا يفسر لنا لماذا تؤدى ضرورات التعبير دائما الى اكتشاف قيم موسيقية

---

(١) J. Bahle, Der musikalische schaffensprozess, p. 120 (Hoizel, Leipzig, 1936).

(٢) A. Schaeffner, Evolution harmonique et fixité tonale (Journal de Psychologie, 1926, p. 213).

جوهرية فى ذاتها ولذاتها ، خارج التعبير الذى منحها الحياة • واذا كنا فى حالة جلوك وفاجنر وليست وموسورسكى وتشايكوفسكى نجد لغة جديدة قد تولدت عن مشاغل خارجية ، فان هذه اللغة اندرجت هى أيضا فى تاريخ الفكر الموسيقى ، وهو تاريخ مفهوم بذاته تمام الفهم • ونستطيع أن نقول بصفة عامة ان قيمة كل مؤلف عظيم تكمن فى قيامه باكتشاف فى عالم الاحساسات اللحنية•• اكتشاف يرتبط بابداعه لشكل أصيل تتجسد فيه هذه الاحساسات الجديدة • وعلى هذا النحو نستطيع أن نقوم بتعريف كل موسيقى بواسطة صيغة هارمونية formule harmonique وكأنها تلخيص لفكره • وثمة استطيقا خاصة للفكر اللحنى تنتظم وفقا لها مؤلفات كل موسيقى عظيم ، سواء اعترف بذلك أو لم يعترف •

وسواء أكان فعل الابداع موجها باستطيقا واعية أو غير واعية ، فان هذه الاستطيقا شرط ضرورى لقيام العمل الموسيقى • وفى الفعل الخالق تتحقق رابطة بين شخصية الفنان وبين عالم متعال transcendant من الاحساسات والأشكال يكتشفه الفنان ، ويبدو له ــ الى حد ما ــ غريبا عن نفسه • فهناك نزعة شكلية formalisme كامنة فى الابداع الموسيقى ، ان صح هذا التعبير • وحين ينبع هذا الابداع الموسيقى من منابع خارجية ، فلابد له من أن ينضم دائما بصورة حاسمة الى عالم الاحساسات والأشكال اللحنية •

واذا أردنا أن نضع نظرية كاملة فى الابداع الموسيقى ، فينبغى دائما وفى لحظة معينة أن يتمحى التفسير السيكلوجى أمام التفسير الاستطيقى الصرف ، ويجب دائما فى نهاية الأمر أن نلجأ الى المقتضيات الجوهرية للفن الموسيقى متجاوزين الدوافع السيكلوجية المباشرة التى تفسر الابداع تفسيرا ظاهريا • اذ يبدو أن العمل

الفنى يولد لأول وهلة من دافع خلاق ، وأنه حر حرية مطلقة ، ولكن ما أن يحاول هذا الدافع أن يتحقق حتى يجد نفسه واقعا فى شبكة منسوجة من الضرورات الشكلية ، ومن قوانين منطق أعلى ، عليه أن يذعن له • وكل عمل موسيقى يخضع لقانون متسلط لا يستطيع الفنان الخالق أن يبتعد عنه لدوافع نفسية • والواقع أن العمل الفنى هو الذى يحدد الفنان أثناء فعل الابداع ، ووراء هذا العمل هناك تلك الاستطيقا التى تحاول أن تتجسد فيه • وما من شىء يمكن أن يثبت استقلال الابداع الموسيقى خير من تطور الفكر اللحنى نفسه، ذلك التطور الذى يجرى بصورة منطقية وفقا لقوانين داخلية مستقلا عن الشخصيات السيكلوجية للمبدعين المختلفين • وهكذا يبدو أن الفن الموسيقى يحيا وينمو وفق انطلاقته الخاصة ، ولا يجد فى تباين المبدعين سوى مناسبة لمتابعة حركة ديالكتيك باطنى • والفن لا يفسره شىء سوى نفسه •

ولا بد من أن نفضل على النظرية « السيكلوجية » فى الابداع، نظرية « استطيقية » تحسب حسابا للماهية العميقة للعمل الفنى فارادة الخالق الفنية ينظمها أمر استطيقى متحكم ••• أمر يدفعه صوب أشكال معينة وكانما قدر عليه أن يحققها • وثمة استطيقا كامنة تضفى معناها على الابداع ، وفيها يجد الفنان وعيه بأصالة قدراته• والابداع لا يولد من عدم التميز الخالص l'indistinction pure وانما تنظمه أهداف وتخطيطات شكلية • وفى كل فنان توجد ارادة عنيدة تسعى ـ عبر تباين الأعمال الفنية ـ الى تحقيق استطيقا تضع بين هذه الأعمال جميعا صلة رحم خفية • ومن مجموع الأعمال الفنية للمؤلف الموسيقى نستخلص استطيقا لها قيمة عالمية universelle ويمكن أن نتخذها نموذجا يحتذى فى بناء أعمال أخرى : ضرب من الفكر اللحنى الأصيل النابع منها والذى يبقى بعدها ليندرج فى الفكر الموسيقى المشترك • وكم من المؤلفين موسيقيين قد أفسدوا مواهبهم لأنهم لم يتعرفوا على قيمتهم الحقيقية

ولم يدركوا فى أعماق نفوسهم ذلك الأمر الاستطيقى الذى عليهم أن يحققوه • والفعل الخلاق ينتعش حين يصل الى الوعى بهذا الأمر الاستطيقى الذى لم يتحكم فيه حتى الآن الا على نحو غامض ، والذى يضع له الآن غايات محددة • وبهذا الوعى يجد نفسه متحررا من الأحداث العرضية العابرة ، ومن كل ما هو خارجى وغير كاف فى التجربة النفسية التى يحياها •

وسبب الغموض والصعوبة اللذين يكتنفان العمل الخالق هو أن الهدف الذى ينزع اليه لا يتوصل اليه خارج تحقيق هذا العمل نفسه • وبعض المؤلفين الموسيقيين يشتكون من أنهم لم يكتشفوا الا نصف اكتشاف عالما من الأشكال اللحنية يتوجه اليه ابداعهم ، وأنهم يدركون أن هذا العالم هو المبرر لأعمالهم • وكل مؤلف موسيقى يبحث عن نفسه قبل أن يجدها ، ولا يجد ارادته الفنية الشخصية الا بأن يحقق أعمالا ، وعن طريق هذه الأعمال يحاول تخمين تلك الارادة • ولكنه لا يهتدى فى كثير من الأحيان الى نفسه ، ولا يصل الى وعى واضح بالاستطيقا التى تعبر عنه ، والتى تسمح له بأن يحقق نفسه دائما وبصورة أكمل فى تجدد لا محدود ، مع بقائه مخلصا لنفسه • وقد يحدث ألا يعرف بعض المؤلفين الموسيقيين الذين وهبوا أصالة مؤكدة كيف يتعرفون على هذه الاصالة وكيف يصبحون مخلصين لها ، فتراهم ينصرفون عن استطيقا مليئة بالوعود ، استطيقا يستشفها غيرهم فى أعمالهم الأولى ، ويرون أنها كانت قابلة لولادة عمل كامل • وكثيرا ما يفتقر الفنان الخالق الى الحس النقدى الذى يسمح له بالحكم على نفسه ، وبالتمسك نهائيا بقدراته الأشد أصالة • وقد يبدو من المشروع بلا جدال أن نؤيد الرأى القائل بأن الفنان الخالق هو الحكم الوحيد على الأهداف التى يضعها لنفسه ، وبأن ارادته هى القانون ، وما علينا الا نخضع لها • ومع ذلك فان عددا كبيرا من المؤلفين الموسيقيين الذين يبدأون بداية موفقة لا يصلون أبدا الى تحقيق أنفسهم تحقيقا تاما ، وثمة

آخرون يضلون بعد أن وجدوا أنفسهم ، دون أن يفطنوا الى ذلك ، وهم على ضلالاتهم يصرون . والوفاء للذات هو الوفاء لاستطيقا تؤكد نفسها دائما فى وضوح أشد عبر تعاقب الأعمال ، وهذا الولاء لا يعنى التكرار الجامد لصيغ واحدة بعينها ، بل يعنى الاستكشاف الذى يتوغل دائما فى عالم الاحساسات والأشكال اللحنية الأصيلة . ولذلك ينبغى على المؤلف الموسيقى أن يعرف كيف ينفصل عن نجاح عمل معين ، وألا يجد فى هذا العمل سوى وسيلة للوصول الى استطيقا تؤسسه وتتجاوزه . وهناك من المؤلفين الموسيقيين ممن أدركوا نجاح عمل من أعمالهم يعيدون صياغة هذا العمل باستمرار ، دائرين حول نفس الصيغ دائما ، شاعرين بخوف غريزى من الابتعاد عنه . بيد أن تباين الأعمال عند كل مؤلف عظيم ـ ما هو الا تحقيق لخصوبة استطيقا تحلق فيما وراءها جميعا ، وهذه الأعمال ليست سوى استغلال لجوانبها المختلفة ، وهذا الاحساس بحضور غامض لعالم لحنى فيه يؤسسه ويتجه نحوه .. هذا الاحساس بدلا من أن يحبس فعل الابداع ، لايستطيع الا أن يؤكد قدراته .

والاستطيقا ـ على هذا النحو ـ لا تعرف الانحلال الى عادات أسلوبية . ولما كانت أمرا خالصا ، فانها تحرر التحقيقات المتباينة التى تجسدها مؤقتا ، ولكنها لا تستطيع حصرها نهائيا . فلا ينبغى أن يحبس « فعل الابداع » نفسه داخل جدران نجاحه ، كما لا ينبغى أن يتحول الشكل الى صيغة متحجرة ، وأن تحل سهولة التنفيذ الآلى ـ ان صح هذا التعبير ـ محل الصراعات العسيرة المحفوفة بالمكاره ، والتى تسبق انتصارات الفنان الثمينة . ومن ثم فان الاستطيقا مفهومة على أنها أمر مطلق يمكن أن تسيطر على أعمال المؤلف الموسيقى كلها دون أن ترغمه على تكرار نفسه ، ولابد من أن يعاد اكتشافها باستمرار ، أعنى أن يعمل على اثرائها وتجديدها ، وهى ترسم فى مجموع أعمال كل مؤلف عظيم خطا بيانيا يمثل

تقدما مستمرا – عبر تباين الأعمال – نحو تحقيق ذاتها تحقيقا تاما •

وليس الابداع الموسيقى – فى جوهره – انطلاقة عمياء ، تجهل الغايات التى تسير نحوها ، كما أنه ليس مجرد تحرر عاطفى • ولا ريب أن كل مؤلف موسيقى يترك نفسه مسوقة فى كثير من الأحيان أثناء العمل لمصادفات الارتجال ، بيد أنه فى الجانب الذى يبدو على أنه اتفاقى فى الظاهر والذى يهبه هذا المزيج من الأنغام أو ذاك – يتعرف الفنان فيه على انبثاق شكل أصيل ملئ بالوعود ، وكأنه مولد « تخطيط دينامى » schèma dynamique ينتظم حوله العمل كله أو أعماله جميعا • والفعل الخالق لا يبلغ الوعى بنفسه الا فى اللحظة التى يكتشف فيها أمرا استطيقيا يوجهه صوب تحقيق امكانيات شكلية معينة •

بيد أن هذا الأمر المطلق ليس شيئا معطى ، بل انه على العكس من ذلك تماما ليس الا مثلا أعلى لا يمكن معرفته الا فى تحققه نفسه • والفعل الخالق – كما نعلم ذلك وفقا لشونبرج – لا يعرف الخضوع لاستطيقا مسبقة esthétique préalable • والفن قدرة ، وفى التحقق تكتشف الارادة الفنية نفسها • ومن الواضح فى الواقع أن المذهب الاستطيقى لا يمكن معرفة قيمته الا اذا كان قابلا للتحقق فى أعمال ملموسة • والحقيقة أن كل تصور مسبق ليس الا افتراضا على العمل الفنى أن يتحقق من صدقه • وفى الفن لا تختبر أولية المعايير l'a priori des normes صحتها الا فى تجربة الاستمتاع ، كما أن المبادىء الاستطيقية لا يمكن أن تعرف حق المعرفة خارج نجاح العمل الفنى أو فشله •• ذلك العمل الذى يشهد على فشلها الخاص أو نجاحها الخاص •

ومع ذلك فان التنفيذ ليس سوى اكتمال التصور نفسه • أما أن يمكن التأكد النظرى لانجاز العمل الفنى ، أو أن يكون العمل

الفنى نابعا من هذا التوكيد ، فهذا يتوقف على النمط السيكلوجى الذى ينتمى اليه الفنان الخالق ، ولكن يبقى بعد ذلك أنه موجود فى كل عمل أصيل • ومثل هذا العمل مستمد بالضرورة مما يمكن أن نسميه استطيقا مسبقة a priori esthétique وان تكن هذه الاستطيقا لا يمكن أن تكتشف نفسها الا فى تجربة الفعل الخالق نفسه • والواقع أن العمل الموسيقى لا يتخذ معنى الا بالنسبة لمبادىء تعلو عليه (أو تتجاوزه) ••• مبادىء هى بلا شك المحك الذى تقاس به ، ولكنها هى أيضا التى تعطيه قيمته • وهناك دائما استطيقا كامنة تحت العمل الفنى وهى التى تضفى عليه معناه ، ولا يكون العمل الموسيقى أصيلا الا بالمفاهيم الاستطيقية الجديدة التى يضعها ، والتى يرغمنا بنجاحه على أن نلتفت اليها • وقيمته العالمية تستقر فى امكانية صياغته من جديد — ان صح هذا التعبير — ابتداء من معايير معينة • هناك اذن استطيقا صريحة أو ضمنية تتحكم — أو ينبغى أن تتحكم — فى الابداع • ونحن نعرف دور الحكم فى الابداع ، فالفنان الخالق ينتج دائما — كما يقول نيتشه — أعمالا جيدة ومتوسطة ورديئة ، ولكنه يعرف كيف يختار • وهذا الاختيار ينبغى — لكى يكون سليما — أن يستوحى مفهوما استطيقيا موحدا • فاذا كان من الحق أن قيمة أى استطيقا تختبر نفسها فى قدرتها على انجاب عمل فنى ما ، فكذلك لا يختبر العمل الفنى نفسه الا بالنسبة لاستطيقا يبحث عنها من خلال نفسه • ولا يهمنا اذا كانت التأكيدات النظرية تسبق الابداع ، أو أنه مناسبة لاكتشافها ، وانما المهم هو أن تتحكم فى الابداع وأن توجهه • كما لا ينبغى أن يكون كل عمل تبدعه فى المسار الداخلى للمؤلف الموسيقى سوى خطوة فى التحقيق المطرد لاستطيقا ذات قيمة فى ذاتها ، ويمكنها أن تندرج فى الفكر الموسيقى العالمى •

وعلى الفنان الخالق أن يسعى الى الوعى بالاستطيقا التى ينطوى عليها العمل الذى يبدعه حين يشعر أن هذا العمل قد ظفر بالنجاح •

وأنه يفى بعهوده الفنية • وهكذا يبدو أنه لابد من قيام نقد لاكتمال الفعل الخالق ••• نقد critique يستخلص الاستطيقا التى استخدمها أو حتى أن يكتشف الاستطيقا التى ينبغى عليه أن يحققها • فالفعل الخالق لا يستطيع أن يؤتى ثماره تحت سلطان المتعسف أو سلطان الآلية • ولقد بين باله Bahle[1] فى تحليله لسيكلوجية الابداع أنه حرية منظمة ، وقدرة خصبة ، ولكنه يدين بهذه الخصوبة لنظام معين discipline • وهـــو يرى أن النظرية « الـديونيزية » dionysiaque فى الابداع تناقض الملاحظـة السيكلوجية مناقضـة مطلقة ، فالفنان لا توجهــه قوى لا شــعورية ولا شخصية تند عن ارادته : بل ينبغى أن يعترف النفسانى بوجود ارادة استطيقية فى أعماق الفنان ، تنظم حياته الروحية كلها • والفنان ــ بدلا من أن يستسلم للمصادفة ــ يخلق لنفسه نظاما صارما ، وهــذا النظام يتولد عن المجهود الذى يبذله فى وعى لبلوغ هدف معين ، وحيــاة الفنان عبارة عن انتصار يتقدم شيئا فشيئا على شخصيته كفنان •• انتصار يرتبط بوعيه لقيمة يشعر أنه مطالب بتحقيقها ، لهذا يخلق لنفسه ضربا من الوجود يجعل من الممكن تحقيق أهــدافه الفنية • فنظرية الابداع الاستطيقية تنســجم مع المشاهدة الســيكلوجية وليس لنا أن نخشى بعد أن تعوق الاستطيقا التى يتصورها الفنان ــ فى وضوح ــ انطلاقته الخلاقة ، ما دامت هــذه الاستطيقا تؤلف ماهية الانطلاقة نفسها •

---

(١) باله : فى المرجع المذكور آنفا •

الفصل الثانى

تاريخ الموسيقى والابداع الموسيقى

على الفنان اذن أن يكتشف فى نفسه أمرا استطيقيا قادرا على تحرير قدراته الأصيلة • فما هى الشروط التى يجب توافرها فى مثل هذا الاكتشاف ؟

لا يمكن أن تولد الارادة الفنية Kunstwollen للموسيقى الا عن وعيه بمصيره التاريخى • وقد سبق أن قلنا ان تاريخ الفكر الموسيقى يبدو وكأنه يسير وفقا لمنطق داخلى يتجاوز الشخصيات النفسية للمؤلفين الموسيقيين على اختلاف أنواعهم • والتعرف على هذا المنطق الداخلى ، والاحاطة بكيفية ادراج شخصيته الخالقة فى ذلك المنحنى التاريخى الذى يلتزم به الفن الموسيقى •• هذه هى الشروط الأولى لابداع خصب • وفى كل زمان ، وعلى الأخص فى يومنا هذا ، توضع المشكلات الأساسية للفن الموسيقى من وجهة نظر تاريخية • أينبغى علينا المحافظة أم التجديد؟ ماذا ينبغى علينا أن نحافظ عليه ، وماذا ينبغى علينا أن نحطمه ؟ ولابد من التمييز فى الفكر الموسيقى لكل مؤلف بين تراث أولئك الذين سبقوه ، وبين ما ينسب اليه هو بالذات • ولكن ، أيا كان الجانب الثورى الظاهرى من أى موسيقى ، فانه يرتبط دائما فى نهاية الأمر بتراث معين ، فلا وجود لثورات مطلقة : والثورة الفعالة التى تبغى التأثير على

المجرى التاريخى للفن الموسيقى ينبغى عليها أن تستوعب هذا التراث أولا ، ولا يستطيع الفنان الخالق أن يبدع عملا يتسم بالخصوبة الا اذا وصل الى الوعى بتلك اللحظة التاريخية التى تتحقق فيها شخصيته ٠

ولسنا فى حاجة الى المغالاة فى أهمية تاريخ الموسيقى بالنسبة للفن الموسيقى ، فلأن الفن الموسيقى هو أكثر الفنون امعانا فى الشكلية ، تراه يتطور فى الزمان وفقا لمنطق داخلى على كل فنان خالق أن يخضع له ٠ وقد نتصور فى يسر أن ننظم شعرا أو نرسم صورة دون أن نضع فى اعتبارنا التطور التاريخى لهذين الفنين ، ولكن ، من المحرم على الموسيقى أن يبدع خارج المجال التاريخى ٠ وكل عمل موسيقى جديد يقدم لنا مزيجا من التقاليد الموروثة ومن التجديدات ، وذلك لأن كل مؤلف موسيقى يفترض وجود جميع من سبقوه ، ويواصل ما انتهوا اليه ٠ فهو يقبل اللغة الموسيقية التى آلت اليه ، ويعمل على تطويرها فى آن واحد ٠ وكما يرتبط الفنان بالماضى عليه أيضا أن يمهد للمستقبل ، ومن الواجب أن يكون فكره الموسيقى أصلا ومبدءا ، مثلما كان نهاية أفضى اليها غيره ٠ ونجاح أعمال آى موسيقى لا يكفى لتبرير الاستطيقا التى تقوم عليها هذه الأعمال ، بل لابد لتلك الاستطيقا من امتدادات تاريخية تشهد على خصوبتها ، وعلى أنه من الممكن أن يستخدمها بوصفها تعليما وقاعدة ٠ وكل فنان خالق يرغب فى أن يكون له تأثير تاريخى ، ويريد أن « يؤسس موسيقى المستقبل » على حد قول هندميت Hindemith الذى ينظر عمدا الى أعماله بوصفها تجارب جعلت لكى تشهد على صحة استطيقا جديدة ينبغى أن تتحقق على أيدى تلاميذه ٠

والمشكلة الاستطيقية تفصح عن نفسها — فى أعماق الفنان الحميمة — على أساس تاريخى ، وارادة الفنان العميقة يسيطر عليها الصراع من أجل الظفر بأشكال جديدة ، واحساسات لحنية ، يرتبط

بعضها بالبعض الآخر • وكل ابداع حقيقى ينبع مما يسميه «باله» Bahle « الاشـكال الموسـيقى » la problématique musicale ، وتنبثق الجدة من حلول معطاة لمشكلات التكنيك التى لم يسبق حلها ، تلك المشكلات التى يضعها تطور الفكر الموسيقى نفسه • وكل عصر يضع مشكلاته الخاصة به ، وحل هذه المشكلات يفضى الى الفوز باشـكال موسـيقية جديدة • امـا الانطلاقة الثورية l'élan révolutionnaire فتنبثق دائمـا وفى نفس الـوقت من المشكلات التكنيكية والشكلية • والفنان الموسيقى يلتزم فى أعماق نفسه بعهد مؤداه أن يكون « أصيلا » ، وأن يثير ويحل مشكلات جديدة فى مجال الفكر الموسيقى [1] •

غير أن هذه الاصالة لا تتخذ لها معنى الا فى مقابل ماض تجدده وتستمر فيه فى الوقت نفسه • وقبل أن يخلق الفنان شيئا جديدا عليه أن ينسب لنفسه الاشكال الموسيقية التى أبدعها من سبقوه ، ويجب أن يـكون على الفة بها وأن يتنقـل بينها فى حرية • كما ينبغى أن تولد الحاجة الى التجديد ، وابتكار الاشكال الجديدة من الشعور بعدم كفاية الاشكال القديمة ، ومن الاكتشاف فيها وفى تاريخها لانطلاقه صوب جانب جديد يحاول المؤلف الموسيقى أن يجعله واقعا ملموسا • ويلح شونبرج ـ الذى أيد أكثر من أى مؤلف آخر حقوق الروح الثورية ـ يلح فى بحثه الذى كتبه عن « الهارمونية » على ضرورة قيام المؤلف الموسيقى الناشىء بصياغة أعمال الماضى الموسـيقية صـياغة جديـدة ، والتمسك بالقواعد التقليدية أطول وقت ممكن ، وألا يتخلى عنها الا تحت قهر مطلب خارجى ، اذ لا ينبغى على الاطلاق التحرر من القواعد القديمة بدافع من « ارادة جزافية لتحطيم تلك القواعد » • واذا كان كل فنان خالق يستطيع أن يضع مشكلات جديدة بمعزل عن تاريخ الفن

---

(١) باله ، المرجع المذكور آنفا ـ ص ٢٠٠ ـ ٢٠٦ •

الموسيقى ، فانه لن يبدع عملا يتسم بالخصوبة الا اذا أدرك أنه يجب أن يأخذ مكانه فى ذلك التاريخ ، والا اذا ساعد على نحو ما التطور المنطقى للفكر الموسيقى الذى يجده مسجلا فى أعمال أولئك الذين سبقوه • وهكذا لا قيمة للتجديدات التى يضيفها المؤلف الموسيقى للفكر الموسيقى الا اذا كانت تلك التجديدات اجابة على أسئلة وضعها تطور هذا الفكر نفسه •

ويجب أن نرتاب فى الثورات الفنيـة التى تزعم أنها تجدد الماضى جملة وتفصيلا : فهذه الثورات التى لا يمكن أن تولد الا من بدع عابرة ، ومن استحداثات ــ لا تلبث أن تستحيل الى شىء عتيق، اذ يتكشف عجزها عن الانخراط فى التطور التاريخى للفكر الموسيقى • وثمة « ابداعات » من العدم ex nihilo لها قيمة نظرية ولكنها لا تصل الى انتاج أعمال لها قيمة محسوسة ، بل تظل خارج التاريخ الحى للموسيقى ، ولا تترك عليه أى تأثير •

وأعمال الموسيقى حين تكون ذات وزن ، تضع قيمة لاستطيقا قابلة على الدوام لتجديد متجسد • ولقد تطور بعض الموسيقيين المحدثين متجهين صوب كلاسيكية أعادوا اكتشافها بما لهم من جرأة ••• ونلاحظ فى أيامنا هذه عودة الى الأشكال التقليدية ، عودة تشهد بالوجود الحى دائما لاستطيقات معينة اعتقد الناس أنه قد تم تجاوزها نهائيا • والواقع أن المؤلفات الموسيقية تظل حية بعد أن ينقطع مبدعها عن الوجود : ومعنى أنها تحيا هو أنها تتحول روحيا • وثراؤها نفسه يسمح لها بأن تكون قدوة وقاعدة لمختلف المبدعين الذين يجدون فيها ــ على مر التاريخ ــ منبعا للالهام • وهذه الأعمال أشبه بأن تكون أيضا برهانا على استطيقا تتجاوزها، استطيقا قادرة على انتاج ثمار جديدة • وفى مؤلفات الماضى ثمة امكانيات تخرج الى حيز الوجود •• امكانيات كان يجهلها المعاصرون لذلك الماضى : ويتم بناء العمل الموسيقى من جديد وفقا لمقتضيات العصر الحديث الذى يبلغ الى الوعى بنفسه عن طريق تلك المقتضيات•

والتفكير فى مؤلفات الماضى هو بالنسبة للمؤلف الموسيقى عبارة عن الوعى بالأمر الاستطيقى للعصر الحاضر ، والعثور فيه على منبع للالهام قد تحرر فعلا من ربقة الماضى • وكل عمل يتم تصوره على أنه اختبار لاستطيقا معينة لا ينتج محاكاة عميقة ، وانما يغذى فعلا انطلاقة خلاقة • وحين يدرس سترافنسكى باخ ، فانه يكتشف فيه أسلوبا ــ وان يكن باخ هو الذى يلهمه ــ الا انه يتجاوز على استخدام باخ لهذا الأسلوب • والعثور فى الحاضر على أسلوب معين من أساليب الماضى ، معناه اعادة بنائه داخل عالم لحنى مختلف تمام الاختلاف ، عالم يقتضى ألا نحتفظ من هذا الأسلوب الا بالعنصر العالمى ، المعاصر دائما • وقد يكون مثل هذا الاكتشاف الهارمونى المنعزل الذى يلتقى به المؤلف الحديث فى مؤلفات مؤلف من الماضى نقطة بداية لمذهب هارمونى جديد • وعلى هذا النحو التقى شونبرج عند بتهوفن ببذرة مذهب هارمونى قائم على « الرابعة » la quarte الذى يقترحه فى ختام بحثه (١) • وبذلك يمكن أن تكون مؤلفات الماضى منبعا للالهام بقدر ما تكون تخطيطا مبدئيا ebauche لأسلوب جديد يشعر به الفنان المبدع ويبحث فيها عن اختبار لصحته •

وليس كل ما ينتمى الى الماضى شيئا ميتا بالضرورة : فكثيرا ما يكون التجديد ظاهريا فحسب ، ولكنه يرتبط بتراث توقف تطوره • وعلى هذا ليس النزوع الى ما هو عتيق أمرا مستهجنا بالضرورة : فبدلا من أن يكون مجرد عودة الى الماضى ، فانه ينبثق أحيانا بصورة تلقائية من الحس الجمالى لشخصية الفنان المبدع من حيث أنه يعبر عن جانب عام وجوهرى من الفكر الموسيقى • وهذه الفكرة يصورها ما يقوله بيير سوفتشنسكى Pierre Souwtchinsky فى معرض الحديث عن العلاقات بين بعض أعمال سترافنسكى والغناء

(١) Schönberg, Harmonielehre, p. 449.

الروسى ذى السطر اللحنى المفرد plain-chant : «الأغنية الروسية ذات السطر اللحنى المفرد عبارة عن شكل موسيقى يكون فيه النمو الموسيقى وتركيب الايقاع وانسيابه شيئا واحدا • وقد كان سترافنسكى هو أول من قام بعبقريته الخالقة فى بعض مؤلفاته الغنائية مثل«الأعراس» Les Noces والأغانى المرحة Pribaoutki و «الثعلب» و «أوديب ملكا» ، قام عن طريق غير مباشر ـ وربما بوسيلة تلقائية ـ بتناول وبعث الأغانى الدينية الروسية ، وهى ذات تراكيب كان ينظر اليها منذ قرون على أنها بمعزل عن التطور الموسيقى ، وكانت تعتبر بدائية • والواقع يثبت مرة أخرى الى أى حد يقوم أصل بناء سترافنسكى الموسيقى كله ، ومفاهيمه وحدسه على العنصر الانطولوجى « الوجودى » فى الموسيقى الروسية والموسيقى بوجه عام » (١)

يبدو اذن أن اعادة التفكير فى المؤلفات الموسيقية الماضية يمكن أن تكون مصدر الهام للمؤلف الموسيقى المعاصر ، فهو يستطيع اما أن ينكر هذا الماضى أو أن يثريه ، أو أن يجد فيه صفاء وشمول بعض الأشكال الموسيقية الأساسية • ويجب على الفنان المبدع أن يحاذر من المحاكاة ومن التحطيم فى آن واحد ، ولا ينبغى عليه أن يخلط بين ما هو من قبيل التعود ، وما بين ما هو أصيل ، أو أن يفكر فى أن الصورة السوية للفكر الموسيقى قد تحددت تحديدا لا رجعة فيه بواسطة مؤلفات الماضى • ولكن ينبغى عليه أن يعرف أيضا أن التجديد ليس بالضرورة قطيعة مع الماضى ، وأننا بانكار هذا الماضى انكارا تاما نجازف بتحطيم ماهية الموسيقى وقانونها الأساسى •

ولقد رأى بعض الموسيقيين الحديثين أنفسهم مسوقين فى سبيل تأسيس تجديداتهم الجريئة نفسها ـ الى الاعتراف بالقيمة الأبدية

---

(١) Pierre Souwtchinsky, Un siècle de musique russe (Gallimard).

الثابتة للقواعد القديمة التي وسمت بالتحكم ، وسعى المؤلفون الموسيقيون الى التحرر منها • والعناصر التى تستحضر أحيانا الموسيقى البدائية فى أعمال بعض الموسيقيين المحدثين ـ لا تستمد بالضرورة من محاكاة واعية ، ولكنها تترجم فى كثير من الأحيان عن اعادة اكتشاف تلك القوانين الشكلية الأساسية التى تعبر عن شروط امكان الموسيقى والتى تجسدها الموسيقى البدائية على نحو دقيق ، بما تتسم به من نقاء[1] • ولنذكر عابرين مقدار الاختلاف العظيم بين ما ليس الا محاكاة سطحية ، ان صح هذا التعبير ، وبين ما يعاد اكتشافه من قانون جوهرى له دائما طابع الحاضر • فحين أعاد سترافنسكى اكتشاف «الايقاع المربع» لكى يؤسس تجديداته الايقاعية الجريئة، فانه لا يحاكى وسيلة من وسائل الموسيقى البدائية ولكنه يعثر من جديد على قانون ادراك الايقاع فى صورته النقية ويجسده ، ويؤكد على وجود زمن قياسى متجانس تنتظم بالنسبة له ممكنا • وسترافنسكى فى جمعه بين الايقاع و « المازورة » [2] المجموعات الايقاعية المتباينة ـ سواء أكان هذا الوجود حقيقيا أو يجعلنا نشعر شعورا حادا بحقيقة الايقاع • ومن الموسيقيين من بدءوا بانكار القواعد الموسيقية فى الأزمان السالفة ، ولكنهم سرعان ما أدركوا أن تلك القواعد هى وحدها القادرة على احتواء تجديداتهم

---

(١) G. Brelet, Musiques exotiques et valeur permanentes de l'art musical (Revue philosophique, janvier-mars 1946).

(٢) المازورة هى مجموع الضربات فيما بين الخطين الرأسيين تبعا للكتابة الموسيقية الحديثة • أما الايقاع فى الموسيقى فهو ادراك نفسى ، ومواءمة بين ايقاع الكلام (فى الألحان الغنائية) وبين اللحن • لذا كانت كتابة الموسيقى فى أوائل عصرها البوليفونى بدون تقسيم الى مازورات ، أقرب الى تصوير ذلك الايقاع غير المرتبط بالمازورات، وانما هو متعلق بما يمكن أن يسمى التنفس الفسيولوجى للموسيقى • (المترجم)

الجريئة • فما كان يظهر أنه ينأى بهم عنهـا ، قد قربهم منهـا •
وهكذا تكتسب القواعد القديمة عندما يعـاد اكتشافها مزيدا من
القوة ، وذلك حين يبدو أنها قادرة على تقبل التجديدات الجريئـة
التى كانت غريبة عليها فى بداية الأمر • وليست المقامية التى عاد
اليها سترافنسكى هى التى تتعارض مع ثراء التآلفات المتنافرة
ولا مع تعدد المقامات الدينية القديمة ، بل ولا مع المقامية المتعـددة
polytonalité، وانما هى المقامية القادرة على مساندة هـذا التعدد
فى المقامات وعلى تفسيره ، بدلا مما كان يبدو مناقضا له •

وعلى المؤلف الموسيقى لكى يتحرر من تحكم القواعد القديمة مع
تسليمه بالاعتماد على تاريخ التطور الموسيقى ، أن يعرف كيف يرقى
الى عموميـات الفكر الموسـيقى • وهـذه العموميـات تنقسم الى
نوعين من الشروط : الشروط الشـكلية conditions formelles
التى يقتضيها التعبير الموسيقى ، والشروط الأكوستيكية (أى التى
تنتسب الى علم الأصـوات) conditions acoustiques التى يلتقى
فيهـا التعبـير الموسيقى الشخصى بالأوضـاع الأساسية فى عالم
الأصوات • فقد توجد حقائق أكوستيكية جوهرية يتعين على الفكر
الموسيقى أن يخضع لها ، ولكن يبدو أيضا أن هـذه الحقائق فى
حاجة دائمة الى اعادة تقويمها عن طريق الأشكال الموسيقية ذاتها•
ونستطيع أن نضرب أمثلة لا حصر لها فى مؤلفات الموسيقيين المحدثين
تشهد على تجـديد الاحساس بالتآلفات اللحنية •• وهو احساس
أعتقد الناس منذ زمن طويل أنه قد فقد جدته ، حـال كونه قـد
اكتسب نضارة وحدة بفضل التجديد فى الشكل • ونستطيع أن
نكتب التاريخ الهارمونى لتآلف الخامس (أى البعد بين صوت أساسى
وخامسه) ، وأن نبين أن دلالته ودوره قد كانا دائما أساسيين فى
الفكر الموسيقى ، ومع ذلك فان هذا التآلف بين الصوت وخامسه
وقيمته السمعية لا تغيير فيها ولا تحوير - يتخذ صفة حسية متغيرة
عبر تباين الأشكال التى يوضع فيها (ويكفى أن نفكر فحسب فى

الاختلاف الذى يفصــل بين تآلف الخامسات عنــد ديبوسى وعنــد سترافنسكى) [1] .

فاذا أراد مؤلف موسيقى حديث أن يقطع صلته بالماضى ، فلابد له أن يحترم ما يعبر فى مؤلفات الماضى عن مقتضيات جوهرية فى الفكر الموسيقى . ونحن نستطيع أن نتصور ثورة تكون عودة الى البسيط والجوهرى وتستمد مصدرها من تأمل الشروط الجوهرية للفن الموسيقى . أليست احدى صفات الأصالة فى أسلوب سترافنسكى هى تجسيد بعض المقولات الجوهرية للفكر الموسيقى فى صورتها النقية ، والكشف بذلك عن الطابع المحسوس الكافى فيما كان يبدو شكلا خاويا ؟ وهذا التكرار الذى لا يكل لنفس « الموتيف » الذى يميز ميلودياته والذى نجده فى الموسيقات البدائية ، هذا التكرار هو عند سترافنسكى ـ كما هو فى تلك الموسيقات ـ عبــارة عن تجسد عنيف ـ ان صح هــذا التعبــير ـ لأهم وأعم القوانين التى تتحكم فى الصيرورة اللحنية ، وجميع المؤلفات القيمة تلتقى فى أمر واحد هو خضوعها لمنطق عام للفكر الموسيقى لا يمكن الخروج عليه . ولكن ينبغى ألا نخلط بين ضرورة التجــديد وبين العمل عــلى قلب المبادىء التى لا يمكن أن تقوم أى موسيقى بدونهــا . ولأن بعض الموسيقيين المحدثين قد رأوا فى المقاميــة la tonalité التعبير عن مطلب جوهرى للفــكر الموســيقى ، فاذا بهم يجرون تجــديداتهم

---

(١) يقول أ. شيفنر فى كتابه «سترافنسكى» ص ٢٩ (ريدر ، باريس ١٩٣١) « اذا كان تآلف الخامسة عند ديبوسى يتمتع بشفافية وهارمونية تنقصها بعد الثالثة tierce ، فان تآلف الخامسة عنــد سترافنسكى يقدم لنــا بالاحرى لونا أقرب الى صــوت القرار فى موسيقى القرب والارغول ، فهو يعمل كســناد لضروب من الجرأة البوليفونية ... »

الهارمونية دون الخروج عنها • ومع ذلك ربما لم تكن المقامية هى التى تملك قيمة أبدية ، بل هى الحقائق الاكوستيكية التى لاجدال فيها ، والمنطق العـام للفـكر الموسـيقى • ففى المقاميـة تترابط الاحساسات والأشكال ، ويساند بعضها البعض الآخر ، اما انقطاع الصلة بالديوانين الكبير والصـغير فمعنـاه بالضرورة الابقـاء على الضرورات الأبدية التى كانت الأصل فى تكوينهما •

وتتولد أصالة المؤلف الموسيقى من التقاء حقيقة أبدية بحقيقة تاريخية • ومعرفة تاريخ الموسيقى لا تكون خصبة بالنسبة للمؤلف الموسيقى الا اذا ظـل حـرا فى نظرته الى ذلك التاريخ ، وما دام مستندا الى القواعد الجوهرية للموسيقى ، فلا حاجة به الى محاكاة المؤلفات السالفة ، ولا الى انكارها •

ولقد قلنا ان ثورة في الموسيقى يمكن أن تولد من العودة الى المنابع ، ومن التأمل الناقد (الفاحص) لممكنات الفن الموسيقى •• ومثل هذا التأمل تساعده المعرفة بتاريخ الموسـيقى الذى يسمح باكتشاف ثبات الأشكال التى تسيطر على ما فى ضروب التكنيـك المختلفة من تباين • وعلى هذا النحو يمكن أن نضع ما يشبه الجدول لمقولات الفكر الموسيقى •

وكما عاد ديكارت الى البساطة التى وجدها فىعبارة «أنا أفكر» لكى يؤسس العـلم ويعيـد بنـاءه ، فكذلك يعود هندميت ـ لكى « يؤسس موسـيقى المستقبل » ـ الى الشروط الجوهرية للفـكر الموسيقى (١) • وقد قيل انه قد انضمت جوانحه على اتحاد الروح المحافظة بالروح الثورية • ولكن ينبغى أن نفهم أن هـذا الاتحـاد يمليه الحرص على احترام الحقائق الثابتة عبر مؤلفات الماضى والتى

---

(١) Hindemith, Unterweisung in Tonsatz. (Theoretischer Teil Schott, Mayence, 1937).

تنطوى عليها هذه المؤلفات •• وهى حقائق ينبغى أن يحافظ عليها الفكر الموسيقى الجديد • وهكذا يجتهد هندميت فى أن يكتشف فى القواعد التقليدية التى يريد آن يتحرر منهـا المبـدأ الأبدى الذى يؤسسها والذى يجب أن يوجد داخل القواعـد الجـديدة • ولهذا السبب بدت له ضرورة التحرر من القيود المقامية الضيقة ، مـع المحافظـة على التنظيم المقـامى كمطلب ثابت من مطالب الفـكر الموسيقى •

ويرى هندميت أن التجـديد فى المبادىء ـ وهـو التجـديد الضرورى لمولد الموسيقى الجديدة ـ ينبغى ألا يمس المبادىء العامة الجوهرية فهى الضامنة لسلامة النسق الموسيقى بأكمله • والمهم بوجه خاص ألا تعكر الموسيقى الجديدة صفو الحساسية الطبيعيـة للأذن تجاه العلاقات الطبيعية القائمة بين الألحان • والمقامية ـ اذا سلمنا بها فى أعم صورها ـ عبارة عن واقعة طبيعية وينبغى العمل على اثرائها لا على الغائها • ولنا أن نتساءل : لماذا كانت المقاميـة المتعددة polytonalité أمرا نتحمله فى يسر شديد ؟ السبب هو أنها لا توجد فى الواقع بالنسبة للادراك الحسى الذى يربط بالضرورة بين كل تآلف وبين صوته الأساسى ، ويرغمنا بذلك على أن نخضع أحد المقامات للآخر • ولكن يحدث فى كثير من الأحيان أن تزعج الموسـيقى الحديثـة الحساسية الطبيعية للأذن بالنسـبة للقوانين الهارمونية ، والخطر هنا أعظم لأن الأذن أشد حساسية من بقيـة الحواس فى تحملها ما يناقض القوانين الطبيعية • ويبدو أن المادة اللحنيـة ـ وهى مادة مرنة طيعـة ـ تسـمح بكل نزوات الروح وتبررها • واذا كان المهنـدس المعمارى يحترم بالضرورة الأبعـاد الثلاثة وعنصر الثقل ، فان الموسيقى يفعل ـ فى ظاهر الأمر ـ كل ما يريد ، ولكن أحرى به ألا يثق كل هـذه الثقة فى الحرية التى يبدو أن الانغام تسمح له بها • ففى الألحان قوانين أساسية محفورة هى السند الأبدى لأى فكر موسيقى متماسك ، وهـذه القوانين

تبقى دون أن يعتريها تغيير وراء تباين الأساليب ، ولا تستقيم أية جرأة يقدم عليها الفكر الموسيقى الا اذا استند عليها منذ مبدأ الأمر .

ويؤكد هندميت أن المذهب الذى يقترحه يبرر موسيقى الماضى ويؤسس موسيقى المستقبل فى آن واحد . وهو يضرب أمثلة ليبين أن « المنهج الذى يعرضه يسمح بتحليل الموسيقى وفهم أساليبها فى كل الأزمان [١] » . ولكننا نعرف أن هذا المزيج من النزعة المحافظة والنزعة الى التجديد الذى تقدمه فكرة هندميت الاستطيقية يقوم على تأمل يهدف الى توضيح المبادىء الجوهرية للموسيقى . ولهذا السبب يستهل بحثه عن التأليف الموسيقى بهذه العبارة : « سوف يجد القارىء فى هذه الصفحات أسس التأليف الموسيقى على النحو الذى تنتج فيه عن التكوين الطبيعى للأنغام ، ولهذا السبب كانت لها قيمتها فى كل العصور[٢] » . وما ينبغى أن نستبقيه اذن فى هذه اللحظة من مذهب هندميت الموسيقى هو الأسس التى كان يشعر أنه أقام مذهبه عليها ، والتى تتصور مفهوما أصيلا للتاريخ الموسيقى ؛ وهذا المفهوم ـ اذا فكرنا فيه من زاوية المقتضيات الشكلية الثابتة للموسيقى ـ يصبح بالنسبة للموسيقى الحديث متبعا للالهام ، بأن يحرره من المظاهر المتغيرة التى يتحقق فيها الفكر الموسيقى تارة بعد أخرى . ولا ينبغى أن تلغى المؤلفات الحديثة المؤلفات الماضية، بل عليها أن تبررها مستندة على القوانين الجوهرية للفن الموسيقى . فاذا كان لابد من التوسع فى الأشكال القديمة ، فلا مندوحة عن الابقاء على المبادىء الثابتة المرتبطة بجوهر الموسيقى نفسه الذى تعبر فيه هذه المبادىء عن نفسها ، والتى لا ينبغى على أية ثورة أن تحطمها .

---

(١) هندميت : المرجع المذكور آنفا ، ص ٢٢٩ .

(٢) هندميت : راجع الكتاب المذكور آنفا ، ص ٢٣ .

ومن وجهة النظر هذه نفهم كيف يعثر بعض الموسيقيين المحدثين – على قواعد قديمة داخل تجديداتهم الجريئة · ولكننا ندرك أيضا كم من الوقت الضائع كان يمكن أن يوفروه لو أن محاولاتهم المبدعة قد صاحبها تأمل نقدى يسمح لهم بالتحرر من ضيق الأشكال التقليدية والمحافظة – فى الوقت نفسه – على ما يمكن أن تنطوى عليه من حقيقة كلية universelle فبمعرفة المبادىء الجوهرية التى يجب أن يخضع لها الفكر الموسيقى نتحرر من تحكم المؤلفات الماضية مع احترامنا لما يتبقى فيها دائما من عنصر لا يبلى ·

الفصل الثالث

حوار بين المضمون والشكل

اذا كانت الاستطيقا لا تستطيع أن تنوب عن الفنان المبدع في فعل الابداع ، فانها تستطيع على الأقل أن تلقنه الشروط التي تجعله في وعي بالامكانيات المتباينة المعروضة عليه • واذا كانت لا تستطيع أن تقوم مكانه بالاختيار بين الامكانيات ـ اذ أنه اختيار عليه أن يقوم به وحده ـ فانها تستطيع أن توجهه الى ضرورة هذا الاختيار ، وضرورة الاخلاص له • وربما استطعنا أن نقول ان كل عمل عظيم لا يوجد الا بواسـطة ولاء الفنان الخالق لفكرة جمالية يسعى الى تحقيقها حتى آخر مقتضياتها ، وحتى يلتقي بذلك المتجسد اللحني الأصيل الذي يسعى الى امتلاكه •

والشرط الأساسي للابداع الموسيقي الخصب هو أولا الرؤية الواضحة لما يتألف منه جوهر الموسيقى نفسه • ولابد أن نحدد في بداية الأمر حدود الممكن وحدود المستحيل حتى نكتشف فيما بعد الامكانيات المختلفة التي تتاح لنا ، وما ينطوي عليه كل منها •

ويؤمن كثير من الموسيقيين بالمسـار الحـدسي الذي تسـلكه عملياتهم الخلاقة ، ويزعمون أنهم يتركون أنفسهم مسوقين به • ومع ذلك فان الحدس يتعرض دائما للخطأ ، ولا قيمة له في نهاية الأمر الا بمقدار ما يقوده تأمل باطني له طبيعة شكلية •

والمؤلف الموسيقى الذى يبحث عن أنغامه على البيانو ، والذى يشعر بسرور أصيل ازاء بعض التركيبات اللحنية ، ويتوقف عندها ، ويحاول باستمرار العثور عليها ـ مثل هذا المؤلف تقوده فى الواقع فكرة جمالية خفية . وذلك السرور الذى يشعر به هو فى الحقيقة وعى بعالم متلاحم من الأشكال يسعى الى التشييد، ويفطن الفنان الخالق الى أن هناك تباينا فى الامكانيات عليه أن يعرف كيف يختار من بينها ، والى أن هناك ضروبا من المسرات الحسية التى تستبعد لأنها لا تدخل فى نفس العالم المنطقى . فثمة بعض التآلفات الهارمونيــة التى « لا يمكن أن تتواجد معــا compossibles » على حد تعبير ليبنتس ، وينبغى أن تكون الحدوس اللحنية التى تتوارد على المؤلف ، مناسبة لديالكتيك يشيد منها عالما صوتيا جديدا . وعلى هذا النحو ينبغى أن تكون المعطيات الأصيلة التى يشعر نحوها المؤلف بسرور خاص ـ بداية لشكل وفكر جديدين .

ولابد أن يكون الفنان الخالق على وعى بهذا الديالكتيك بين المضمون والشكل .. وهو الديالكتيك الذى تنطوى عليه عملية الابداع . وكم من موسيقيين موهوبين لم يعرفوا كيف يخضعون حدوسـهم الصوتية لذلك المحك الديالكتيكى للأشـكال ، وكيف يشيدون منها مذهبا يضفى عليها شيئا من التماسك ، وذلك نتيجة لافتقارهم الى التأمل والى الروح النقدية . والفعل المبدع لا يمكنه أن يكتسب اكتماله الا بفضـل تأمل نقدى يتصـاعد من الحدس الصوتى الى الشكل الذى يوجد فيه بصورة تخطيطية ، ويؤسسه على نحو غامض .

ويجب على كل مؤلف يريد أن يكتب عملا أصيلا أصالة حقيقية أن يخلق مادة لحنية جديدة ، أعنى أن يطبع اللحنية la sonorité بشكل جديد . ونسـتطيع أن نقول ان اللحنية عبـارة عن مادة شكلية فى جوهرها ما دام ما يميزها عن الضوضاء ويضعها بوصفها

لحنية هو هذا الشكل الهارموني الذى هو بالنسبة اليها شيء طبيعي وجوهرى • على الموسيقى اذن أن يطبع المحسوس اللحنى بطابع شـكل أصيل قبل أن يدخله نهائيا فى ذلك الشـكل من الدرجة الثانية الذى هو المصنف الموسيقى • واذا كان هذا المصنف لم يعط بعد فى هذه المادة الشكلية التى تقوم باعداده ، فان هذه المادة تكون فى أغلب الأحيان هى الثمن الذى يدفع فى هذا الشأن •

ويبدو أن التقابل الذى وصفه « كانت » Kant بين الفن المفهوم ، وبين الخيال الخلاق والفكر النظرى قد أصبح من الممكن تجاوزه • فالموسيقى هى فن التفكير بالأنغام ، وهذا الفكر له قيمته خارج العمل الفنى الذى يعبر عنه • ولابد أن نقرر فى بساطة أن الفكر الفنى يتميز عن الفكر العلمى فى أنه علم بالمحسوس بما هو كذلك ، وفى معقوليته الذاتية تماما ، وهو شكل يسعى ــ لا الى « تبسيط » المحسوس اللحنى (أو اختزاله) بل الى تشييده ومن هنا كانت صلته بالمتعة • فالمؤلف الموسيقى يشعر أثناء فعل الخلق، بسلامة تفكيره حين يشعر بالاستمتاع الذى يزوده به هذا الفكر ، والذى تتمثل فيه قدرته على احتضان منطقة معينة من المحسوس اللحنى • وضرورة هذا الاختبار بالاستمتاع الحسى هى التى اضلت بعض المؤلفين الشـبان فوقعـوا فيما يمكن أن نسميه « بالخطـأ الحسى » l'erreur sensualiste •

والأساس الأول للأبداع الموسيقى هو الاتحاد الذى لا ينفصم بين الاحساس والشكل •• الشكل الذى يوجد فيه الاحساس أسـيرا مملوكا • فلا يكفى أن يكتشف المؤلف الموسيقى أحاسيس لحنية أصـيلة ، بل ينبغى عليه أيضـا أن يكتشف ذلك الموضوع thème الشكلى الذى يوجد فيها بصورة تخطيطية ، والذى يوقظ الفعل المكون للفنان •

« فالاحساس الهارمونى الذى يقوم مستقلا يؤثر كما يؤثر المخدر ، وتصبح الحاجة الى تعاطى جرعات أقوى أمرا ضروريا » كما

لاجذ البعض • وهكذا تدحض الاستطيقا الحسية نفسها بنفسها • وثراء الاحساس يولد من شكل مرئي خلال هـذا الإحساس وكأنه شيء شفاف •

وليس من شك أن المذهب الهارموني الجديد يقوم على أساس من معطيات لحنية أصيلة يرمي الى توضيحها ، بيد أن هذه المعطيات لا تتخذ لها معنى الا عن طريق مذهب كامن يقتنصها ويستغلها من حيث الشكل • أمـا الموسيقى التي تكتفي بالتكرار الخالص البسيط لهارمونيات عدوانية ، والتي تقتصر على تقديم أصوات متنافرة في الصيغ المألوفة •• فهي موسيقى لا قيمة لها لأنها لا تجدد الفكر الموسيقى • وما أكثر الموسيقيين الذين راحوا ضحية نزعة حسية لا شـعورية sensualisme inconcient ! •• لقد بحثـوا عمـا لا تتوقعه الأذن ، وكدسوا المتنافرات بعضها فوق بعض • ولكن سرعان ما سئم الناس من هذه « التآلفات الجديدة » accords nouveaux التي لا تتجاوب مع أي فكر فعال •• كما سئموا من هذه المتنافرات التي تكدست اعتباطا ، والتي تبحث عبثا عن اخفـاء انعدام التفكير أو ابتذاله • فنحن نجد – في الواقع – تحت هذا التعقيد الظاهرى للاحساس صيغا مستهلكة أشد الاستهلاك • فمن العبث اذن أن يبحث المؤلف الموسيقى عن أحاسيس صوتية جديدة ليست في الواقع سوى صدمات وحشية : لا قيمة للاحساس دون امكانياته الشـكلية ، لا لأن هذه الامكانيات تسـمح لنا بتجاوز الاحساس البحت ، ولكنها بالأحرى لأنها وحدها التي تسمح لنـا بامتلاك الاحساس ، أعني ببنائه •

وثراء المضمون لا يكفي لاخفاء ما في الشكل من عوز • فليس لاكتشاف أي تآلف جديد ، أو اثراء أيا كان شأنه للمادة اللحنية من قيمة ، الا اذا فتحا المجال لامكانيات شكلية جديدة ، فلابد أن تنطوى التآلفات الجديدة في ذاتها على الشكل الذى يبررها ويضعها • وأصالة الفكر الموسيقى تظهر مباشرة من حيث أن بعض الأحاسيس

الصوتيه التي لم تكن معروفة لنا حتى الآن قد اتضحت فجأة وكأنها مألوفة لنا • والمؤلف الموسيقى العظيم – يجعلنا – بفضـل فكره وقدراته على الشكل ، نلج فى عالم صوتى قد أبدعه •

والنزعة الحسية فى المجال اللحنى تحطم نفسـها بنفسها : فلابد أن يشيع الحياة فى الاحساس شكل يعطيه تماسكه الداخلى ويحميه من الفناء بأن يدرجه فى مذهب معقول •

وهناك كثير من المؤلفات الموسيقية الحديثة التى لا تتضمن أى مذهب هارمونى أصيل ، والتى تسىء استخدام متنافرات لم يتمثلها الفكر •• ومع ذلك فقد أنقذها بناؤها الأفقى linéaire – ان صح هذا التعبير – ورشاقتها الكنترابنطية • والميلودية قادرة على أن تجدد الأحاسيس الهارمونية داخل الصيغ التقليدية نفسها ، اذ أن المتنافرات والغرائب التى تدخلها الميلودية فى الهارمونية تكون مبررة أفقيـا linéairement ، وبذلك يتم انتزاعهـا من الطـابع اللامحدد الذى يتسم به الاحساس البحت • وهكذا يبدو اذن أن الشكل الميلودى أو البوليفونى قادر على تحمل الاحساس الهارمونى واضفاء الشرعية عليه • فلنذكر أيضا أن تطور الهارمونى واثراءها قد كانا من الوجهة التاريخية نتيجة لاثراء « الكونترابنط » ونمو « البوليفونية » • ولم يستنتج أحد من ذلك أن الهارمونية يجب أن تكون تابعة بالضرورة للميلودية لأنها هى وحدها القادرة على اعطاء شكل للاحساس الهارمونى • ولما كانت الهارمونى لا تزيد عن كونها مجرد احساس غفل يخلو من الشكل ، فانها لا تستطيع أن تكون حقيقة قائمة بذاتها ، ولابد لها لكى تتحرر من شخصيتها المائعة بالطبيعة أن تتقبل الاعتماد على الميلودية وعلى الكونترابنط ، وهما الشكلان الموسيقيان الوحيدان بكل مافى الكلمة من معنى • بيد أن مثل هذا التصور واضح البطلان ، فاذا كانت الحركة الميلودية قد سمحت للمتنافرات المختلفة بأن تتسرب شـيئا فشـيئا الى الفكر الموسيقى بتبريرها أفقيا linéarement فان هذه المتنافرات لم

تلبث أن تحررت ، أى استطاعت أن تحيا بفضل قيمتها الهارمونية والشكلية الباطنـة • وكثيرا ما يكون الثراء الميلودى للموسيقى متناسبا تناسبا عكسيا مع تماسكها الشكلى • وأنواع الموسيقى المونودية لا تعرف هذا التماسك وهذا التعقيد فى الفكر الموسيقى الذى ينتمى الى الموسيقى الأوروبية ، والمستمد على وجه الدقة من طابعها الهارمونى •

ولقد آثرت الموسيقى الأوروبية الاحكام الشكلى لهارمونية الذى لا يسمح للمحسوس بالظهور الا تحت سلطان الشكل – آثرته على ثراء ورهافة الفروق الميلودية الدقيقة التى تتميز بهـا الموسيقى الشرقية • كما آثرت المتعة التى تنشأ عن تأمل العلاقات اللحنية على التأثيرات السحرية effets magiques • وفى هذا النمو تبـدى الشكل قادرا على أن يتقبل أكثر فأكثر وقائع صوتية faits acoustiques كانت غريبـة عليـه فى بداية الأمـر • واذا كان لم يقبـل قط تلك الوقائع التى تند عن سلطانه ، الا أنه لم يكف مطلقا عن التوسع حتى يستطيع أن يصل الى الالتقاء بها • فمن الحق اذن أن اثراء المادة اللحنية لا يكون اثراء للموسيقى الا اذا توصل الفكر الموسيقى الى تمثلها على نحو ما • ويبدو أن الأشكال البسيطة هى أغنى الأشكال ، وهى التى تضمن أكبر ثراء للأحاسيس • واذا كانت المقامية tonalité قد بدت قادرة على تقبل كل مافى التجديدات الموسيقية من تباين ، ومافى المتنافرات من تعدد ، فذلك لم يحدث الا بعد أن أكدت شكلها الأساسى بكل صفاته ، بأن نبذت الوقائع الصوتية التى كانت غريبة عليها • أمـا الموسيقى الشرقية التى رفضت الهارمونية وصـورها البسيطة التى تنطوى عليها ، فقـد وجدت نفسها حبيسة اللاتناهى المائع للفروق الميلودية الدقيقـة nuances mélodiques ولم تسـتطع أن تؤسس أى فكر موسـيقى موسيقى يمكن أن نقارنه بفكرنا • وبدلا من المقامية التى تقوم على

وقائع صوتية مختارة من أجل قيمتها الشكلية ، أخذت تصلح شيئا فشيئا ما كانت محرومة منه فى البداية ٠

والفن اختيار ، ولا بد له من أشكال بسيطة ، بل تقليدية اذا أراد أن يتجاوز النزعة الحسية ، وأن يحقق ديالكتيك العالم الحسى dialectique du monde sensible الذى يسمح له بأن يسيطر على هذه النزعة ، ذلك أن النزعة الحسية عدوة للاحساس الذى تضعفه بقدر ما يضاعف الشكل من قدرته ٠ وعلى المؤلف الموسيقى أن يعرف كيف يختار بساطة شكل من الأشكال ٠ وكثير من المؤلفين المحدثين يخطئون نتيجة لفوضى الأحاسيس الصوتية التى تفلت من الشكل ، أو تخلط فيما بينها أشكالا متناقضة ٠ ومن هذه الفوضى لا تتولد سوى ميوعة رتيبة ٠ لأن الاكتمال الحسى لا يولد الا من أحكام الشكل ، والشكل الذى يخلو من الاحكام ــ كالشبكة ذات الثقوب الواسعة ــ لا يقتنص شيئا من واقع الانغام ٠ فاذا كان لابد للموسيقى من أن يحاول احتضان أكبر تنوع ممكن من الاحاسيس، لزم عليه أن تكون تلك الأحاسيس متضمنة داخل شكل بسيط ٠ وأيا كانت الاختلافات التى تفصل المذاهب الهارمونية المتباينة بعضها عن البعض الآخر فيبدو أن مطمعها المشترك دائما هو أن تعيد بناء الصرح اللحنى ابتداء من أحد أشكاله الأساسية ٠ وكما أن الهارمونية الكلاسيكية تقوم على أساس تراكب الأبعاد الثالثة ، فقد حاول شونبرج بتعميمه لهذا المبدأ أن يتناول مقامية الوقائع الصوتية من جانب الانغام الرابعة la quarte ووجد اختبارا لصحة مذهب الهارمونى فى أننا نصل دون مشقة بواسطة تراكب الأنغام الرابعة la superposition des quartes الى مجموعة ألحان السلم الكروماتيكى échelle chromatique ، وهكذا نعود بالمادة اللحنية كلها الى الوحدة ٠

ونستطيع أن نشاهد فى مجرى تاريخ الفكر الموسيقى ضربا من

الحوار بين الشكل والمضمون ٠٠ حوار يبدو لنا على أنه ماهية عملية الابداع نفسها ٠ والتآلفات الجديدة لم تقبل شيئا فشيئا الا بمقدار ما كانت تبدو على انها تركيبات ثابتة combinaisons stables تستطيع أن تتيح الفرصة لاستخدام منهجي (منتظم) systématique وعلى هذا النحو لا ينقطع التوازن عن العودة الى الاستقرار بين الشكل والمضمون ٠ اذ لا يتقبل الشكل الا وقائع سمعية طيعة بالنسبة لفعله ٠ فاذا سيطر شكل قديم على عنصر حسى جديد ، تجدد الشكل نفسه من احتكاكه بهذا العنصر دون أن يفقد على رغم ذلك أسسه الأولية ٠ وهكذا ، حين يضاف احساس صوتى جديد الى الفكر الموسيقى الذى تم تكوينه فعلا ، فلابد له أن يندرج فيه بصورة أو بأخرى وأن يتلاءم مع الأطر التقليدية قبل أن يطرأ التعديل ـ تحت تأثيره ـ على هذه الأطر ٠ ولقد ظهرت المقامية على أنها قادرة على تبرير وتقبل اثراء لحنيا لا محددا يعمل على تحويلها هى نفسها بصورة مطردة ٠ ويبدو أن هذا التحويل البطىء هو الذى يمكنه وحده أن يضمن احكام الفكر الموسيقى ٠ وقد أشرنا فيما سبق الى ضرورة انخراط المؤلف الموسيقى فى تاريخ الفن الموسيقى ، وذلك لأن هذا التاريخ يكشف عن تطور فكر موسيقى مستقل يتقدم بفضل حوار بين الشكل والمضمون يضفى عليه معناه ٠

ولا يمكن أن يتسع الشكل الا اذا وضع فى البداية ٠ فلقد سمحت المقامية ـ بمالها من طبيعة محددة ـ بالاشتمال على نصيب من المجال اللحنى يأخذ فى الاتساع دائما وأبدا ٠ وما كان مقبولا بادىء ذى بدء فى حمى أحد الأشكال القديمة وتحت ستاره سرعان ما يكتشف ـ فى الوقت نفسه ـ شكله الخاص ٠ وقد يبدو أن الشكل التقليدى يحاول ـ فى مرحلة أولية ـ أن يبرر لنفسه أحاسيس صوتية جديدة ، ولكنه لا يلبث فى كثير من الأحيان حتى ينحل تحت تأثير الأشكال الجديدة الغافية فى تلك الأحاسيس

الجديدة ، ولا مناص حينئذ من اعادة بنائه على أسس جديدة • ولقد انهارت المقامية الكلاسيكية كما لاحظنا من قبل ـ بفعل النزعة الكروماتيكية عند كل من فاجنر وسيزار فرانك وتحت تأثير التجديدات الجريئة التى أقدمت عليها الانطباعية الفرنسية l'impressionisme français ولا تبدو اللامقامية l'atonalité ابداعا من العدم ex nihilo بقدر ما تبدو نتيجة وتدشينا منطقيا لوقائع موسيقية قائمة فعلا • وهكذا يعمل اثراء المادة اللحنية رويدا رويدا على تقويض المبادىء التى لا تستطيع أن تتحمل هذا الاثراء • وقد ولدت المقامية المتعددة polytonalité ـ شأنها فى ذلك شأن اللامقامية ـ ضرورة اعطاء شكل للأنغام الغريبة التى تزدحم بها الموسيقى الحديثة • وهذان الشكلان الجديدان هما أيضا رد فعل للفكر الموسيقى ضد ما شهر به «شونبرج» و «هندميت» بوصفه فضيحة مفهوم تحويل النغم altération فهذا المفهوم الذى نجده مبررا بالنسبة للمقتضيات المقامية التى لم يفطنا اليها والذى لا يعبر على هذا النحو الا عن معقولية سلبية نوعا ما ـ هذا المفهوم ينبغى أن يتنازل عن مكانه ـ فى رأيهما ـ لشكل ايجابى قادر على الاشتمال بصورة فعالة على هذه الأحاسيس الجديدة التى هى الأنغام الغريبة • ...

ولقد جاهر شونبرج بأنه ضد المقامية التى تدعى ـ بحيلة « الأنغام الغريبة » ـ انها تشتمل على ما هو « غريب » على حد التعريف نفسه • فأما أن يوافق الفكر الموسيقى على أنه مقامى بصورة قاطعة ، ويعترف بحق المقتضيات المقامية جميعا ، أو أن يعترف فى صراحة بالحدود الضيقة فى المذهب المقامى ويحاول اكتشاف شكل جديد • ولكن ، ما أن تقبل المقامية مفهوم تحويل النغم le concept d'altération حتى تعلن عدم كفايتها وتحطم نفسها بنفسها • وعبارة « الأنغام الغريبة » تشهد ـ على وجه الدقة ـ برفض اعطاء شكل معقول لما يتجاوزها • وحين تكون

التآلفات جميعا غريبة على السلم الموسيقى ، لا تكون المقامية عندئذ سوى شكل ممكن ، واشارة نظرية بحتة ، فى نفس الوقت الذى يبزغ من تلك التآلفات شكل جديد يتطلع الى الظفر باستقلاله ٠

وأحرى بمفهوم النغم أن يكون اعترافاً بالعجز ، من أن يكون تبريرا ، والواقع أنه « لا وجود لأنغام غريبة على الهارمونية : فهذه الأنغام هى تلك التى يرفض العالم النظرى قبولها فى مذهبه » [١] ومفهوم تحويل النغم عبارة عن تناقض فى الحدود : « فاما أنه لا وجود لنغمات غريبة على الهارمونية ، أو أنها ليست غريبة على الهارمونية » ٠ فاذا كانت تفلت من المنطق الموسيقى المألوف، فلابد من اكتشاف منطقها الأصيل [٢] ٠ والمقامية كما لاحظ هندميت، تناقض الهارمونية بمعنى ما ، فاذا كنا نجد فيها تعبيرا عن معرفة معينة بالوقائع اللحنية faits sonores فان هذه المعرفة ناقصة، لأن المقامية ليست سوى تقريب أول première approximation ٠ومذهب تراكب الأبعاد الثالثة superposition des tierces ضيق الى أبعد حد، مما يرغمه على الالتجاء الى حيلة الأنغام الغريبة notes étrangères لكى يتكيف مع ثراء الوقائع اللحنية بأكمله ٠ ويعتقد شونبرج أنه قد وجد فى مذهب تراكب الرابعات superposition des quartes شكلا شاملا بما فيه الكفاية بحيث لا يستبعد شىء من مجموع الوقائع الهارمونية la totalité des faits harmoniques ٠

ويعتقد شونبرج ـ الذى يبدو أنه يقبل المبدأ القائل بأن كل احساس جديد يجب أن يبرره شكل جديد ـ يعتقد أن الشكل القديم يجب أن يختفى عندما يصبح وكأنه شىء خارجى على الأحاسيس الجديدة التى يتقبلها ٠ فقد اكتمل ـ داخل المقامية

---

(١) شونبرج : راجع الكتاب المذكور ، ص ٣٥٢

(٢) شونبرج : راجع الكتاب المذكور ، ص ٣٤٥

وتحت حمايتها أيضـا ـ الاثراء اللحنى الذى كان لا مفر من أن يحطم تلك المقامية • غير أن شونبرج يذكر أنه قبلأن يتقدم بمذهبه كان هذا المذهب وكأنه قد تحققفعلا بصورة غامضة فيالأحاسيس الصوتية نفسها • ولم تكن المقامية حينذاك سوى اطار مصطنع ، وتم اكتشاف شكل جديد عن طريق الحـدس • ويذكر أيضـا أن ما كان مجرد « طـابع صـوتى » timbre قد تطلع الى أن يصبح شكلا • ولم يكن للتآلفات الجديدة فى المرحلة الأولى لظهورها سوى قيمة « انطباعية » impressioniste فى بادىء الأمر ، ولكنها لم تلبث أن وضعت عالما شكليا جديدا • وقد يصبح تآلف منعـزل عند مؤلف موسيقى نقطـة بداية لمذهب هارمونى جديد عنـد من يأتون بعده•وعلى هذا النحو تتطور الامكانيات الشكلية للأحاسيس التى لم تكن مقبولة فى البداية الا بوصفها طابعا صوتيا timbre. ويحاول « الشكل » على مر التاريخ تبرير وتثبيت الأحاسيسالتى لم تكن تستجيب فى البـداية الا لما أطلق عليـه شـونبرج اسم « الهارمونية الحدسية » harmonie intuitive • والواقع أنالمؤلف الموسيقى الذى يكتشف للمرة الأولى هارمونية جديدة لا يحتفظ بها الا لأنه يشعر فيها بالامكانيات الشكلية ، وهذه الامكانيات هيالتى تؤسس ـ خفية ـ المتعة التىيشعر بها فىتلك الهارمونية الجديدة• ويتعرف شونبرج عند ديبوسى مثلا ـ على أن السلم الثنائيالشامل pandiatonique وتآلفات الربع تنتج « آثارا جميـلة من الطـابع الصوتى » ، غير أن الانطباعيـة ليست فى نظره نزعـة حسـية sensualiste خالصة على الاطلاق : ففيها يتم التعبير عن « هارمونية حدسية » لا يمكن بدونها أن يكون للأحاسيس الجديدة التى تقدمها لنا أى معنى، وهذه الأشكال التى أحس بها ديبوسى حاول شونبرج أن يخرجها الى حيز التنفيذ فى مذهب محكم ، فأصبح السلمالثنائى الشـامل pandiotonique وهارمونية الرباعيـات de quarte

حقائق شكلية وبنائيـــة structurelles قادرة على أن تحمل الصرح اللحنى كله دون الاستناد على شكل غريب •

وهكذا يبـدو أن شونبرج يوافق على أن أى احساس جـديد لا يعرف كيف يتلقى حق المواطن فى عالم الأشكال الموسيقية ان لم يحمل معه شكلا جديدا يسمح باثراء الاحساس والفكر فى وقت واحد •

ويستجيب النفاذ المطرد للفـكر الموسيقى فى المادة المحسوسة للعالم اللحنى لمجهود مطرد من التوليف synthèse يقوم به هـذا الفكر • ولقد ارجعت المقامية الى الوحدة عددا يتزايد باستمرار من الوقائع اللحنيـة faits sonores ولكن كلما أمكن الاحاطة بالعـالم الصـوتى احاطـة أمينـة ازدادت أيضـا « وحـدة المفهـوم » l'unité de conception وكأنما يجب على الشكل أن يزداد تأكيدا لنفسه كلما ازداد العالم الحسى الذى ينبغى أن يحمله ثراء • فالمذاهب الهارمونية الحديثة تريد أن تشتمل على كل ما فى الوقائع اللحنية من تعقيد ، ولكنها تريد أن يكون اشتمالها على هذه الوقائع فى شكل بسيط • واذا نظرنا الى مذهب شونبرج أو مذهب هندميت لوجدناهما ـ على الرغم من اختـلاف الالهـام الذى يوحى الى كل منهما ـ يعممان المقامية حتى يجعلاها أشـمل وأبسط فى الوقت نفسه • وكل منهما يتخذ من السلم الكروماتيكى أساسا له لكى يحقق ذلك التنظيم المتكامل systématisation intégrale للمادة اللحنية التى استعصت على الهارمونية الكلاسيكية • وهنا تكتسب النزعة الكروماتيكية le chromatisme عندهما لأول مرة قيمة التدرج بقدر ما هى مؤسسة تأسيسا هارمونيا ، أعنى أنها قد أحيلت الى شكل بسيط •

وليس من الممكن السيطرة على الوقائع الصوتية الا عن طـريق قدرة الشكل الأصيلة • ولكن يبدو أن الشـكل يستطيع أن يقوم

بدورين مختلفين : فهو اما أن يعرف أو أن يخلق • فاذا عرف أحيانا كيف يبدو مخلصا للوقائع الصوتية الطبيعية ، أليست له أيضا القدرة على ابداع وقائع جديدة ، وتجارب صوتية جديدة ؟ فالاحساس لم يكف - على مر تاريخ الموسيقى - عن الاعتماد على الشكل : ويكفى أن نتذكر التطور الذى خضع له مفهوم التوافق la notion de consonance وفقا لتطور المقتضيات الشكلية exigenas formelles • ففى المقامية لم يعد التوافق واقعة صوتية بدائية ، ولم يعد موضوعا فى ذاته ، وانما يوضع بالنسبة للمقتضيات المقامية exigences tonales • بيد أن الشكل لم يقتصر على تحديد الاحساس : بل لقد توصل الى ابداعه بأكمله ، والبعد الصوتى الواحد يتخذ معانى متعارضة تمام التعارض ، وقد يكون توافقا أو تنافرا وفقا للشكل الذى يلتزم به ، وهو توافق ظاهرى Schein-Konsonanz وتنافر ظاهرى Schein-Dissonanz حيث يتخذ الاحساس السمعى صفة هى عكس صفته البدائية • وعلى هذا النحو يبدو أن المحسوس اللحنى ليس الا مادة محايدة ، طيعة تمام الطواعية لفعل الشكل • ونستطيع أن نتساءل فى هذه الحالة ألا يسىء الشكل استخدام قدراته اذا لم يزعج «الحساسية الطبيعية للأذن » كما يقول هندميت ؟

فاذا كان الشكل يمتلك القدرة - لا على إعادة بناء المحسوس اللحنى فحسب ، بل على انتاجه أيضا - فان الفنان الخالق يواجه مشكلة الاختيار بين موقفين يعرضان له تجاه الوقائع اللحنية : وهذا ما نسميه بمشكلة الاختيار بين النزعتين التجريبية empirisme والشكلية formalisme • هل يفضل الموسيقى الخضوع للوقائع اللحنية ، أم يختار القدرات الحرة للشكل التى تخلق عالما صوتيا لا يستمد الا من هذا الشكل وحده ؟ وسنرى كيف يمكن لهاتين الامكانيتين اللتين تحقق المقامية التوازن بينهما - كيف يمكن لهما بعد سبر أغوارهما - أن تمنحا الميلاد لمفهومين متعارضين للفن الموسيقى •

الفصل الرابع

النزعة التجريبية

فى هذا الحوار بين الشكل والمضمون الذى يعد جوهر الفكر الموسيقى نفسه ، يمكن أن تصدر المبادأة عن الواحد أو عن الآخر . ونحن نميز بين طريقتين جوهرتين فى الابداع : طريقة تصدر عن الهام مادى inspiration matérielle (أى عن المضمون) ، وطريقة تصدر عن الهام شكلى (أى عن الشكل) . وفى الطريقة الأولى يبدو كأن الشكل نابع من التجربة السمعية ، أما الطريقة الثانية فتجعل هذه التجربة ممكنة . ونحن اذا تأملنا المقامية ، التى نجد لها ما يبررها قبليا a priori وبعديا a postériori على السواء ، رأينا أنه من الممكن تحويلها لحساب النزعة التجريبية أو النزعة الشكلية بواسطة اختلال فى التوازن بين الشكل والمضمون الذى تحققه . كما يمكن أن نصوبها نحو اخلاص أعظم للوقائع اللحنية ، أو أن نحافظ على صرامة الشكل ، أو تطويع الوقائع اللحنية حسب مقتضياته . والفن يتحرر من هذه المواضعات conventions أو يؤكدها : والروح تتطلع الى السيطرة على العالم اللحنى ، أو قد لا تبحث الا عن السيطرة على نفسها ، وامتلاك حريتها وقدرتها البناءة ، وهى تريد أن تتوغل فى أعماق المحسوس، وتجاوز ما هو قبلى فى أشكالها ، أو تجاوز المحسوس le concret بغية الاحتشاد صوب قدراتها الخالصة .

وتستطيع أن نعرف نظرة هندميت الجمالية بانها محاولة لاستبعاد الأشكال المسبقة من الفكر الموسيقى ، تلك الأشكال التى تزعم الروح أنها تعرض بها على الألحان نظاما لا ينبع من تلك

الألحان • وبهذا المعنى يمكن أن نعدها قريبة الصلة من «الانطباعية» التى هى أيضا نزعة تجريبية تسعى الى التحرر من تقاليد الشكل الكلاسيكى واكتشاف نظام فى العلاقات الطبيعية بين الألحان ، نظام يجب أن يخضع له الفكر الموسيقى • الأمر على هذا النحو أيضا بالنسبة لهندميت الذى يبدو وكأنه يطالع فى هذه المادة الشكلية التى هى « اللحنية » la sonorité الأشكال التى تحدد الفكر الموسيقى الخلاق • وما يأخذه على المقامية الكلاسيكية هو طابعها التقليدى المتعسف ، ويقترح استبعاد ما هو قبلى فيها لكى تصبح أشد ملاءمة للتجربة الصوتية الطبيعية • ولا ينبغى علينا أن ننصرف عن باطن هذه التجربة ابدا ، وهنا ينبغى على الفكر الموسيقى أن يضع أسسه ، والاستطيقا الجديدة التى يعرضها علينا هندميت هى تعبير عن اخلاص الفكر للأشكال الطبيعية التى يجدها منقوشة فى اللحنية السابقة على فعله (أى فعل هذا الفكر) •

ويستند عالم هندميت اللحنى على وقائع صوتية طبيعية : على التآلفات والألحان المزجية les sons de combinaison • والسلم الذى يقيمه عليه هو السلم الكروماتيكى ، ولكنه يبين لنا كيف يتم استنباطه على نحو طبيعى من سلسلة التآلفات [1] série des harmonique لنظام من القرابة المتناقصة بالنسبة للحن أساسى • وهكذا نجد السلم الكروماتيكى مؤسسا تأسيسا هارمونيا ، ولحنيا أيضا ، ودرجاته المتباينة المرتبة وفقا لعلاقات القرابة المتناقصة ستحدد طريقة ربط الألحان ، ونظام الترابطات الهارمونية l'ordre des enchainement harmoniques ومنطق التحول (أو الانتقالات) la logique des modulations هى اذن روابط القرابة بين الألحان التى تعد أساسا للفكر الموسيقى وهى التى تعطيه معناه •

---

(١) Hindemith : Unterweisung im Tonsatz, p. 51.

والهارمونية والميلودية : هذان الشكلان الجوهريان فى الفكر الموسيقى كانهما قد أعطيا مقدما فى التتابع الطبيعى للابعاد intervalles حين ينشأ عن وجود أو غياب ألحان الربط sons de combinaison والبعد الهارمونى بلا منازع ، وهو البعد الخامس la quinte يستثنى من هذه القاعدة ؛ وكذلك البعد الثانى لاقيمة هارمونية له اذ تحيره ألحان الربط ، فيصبح البعد الميلودى بلا منازع • وهكذا يتم ترتيب تتابع الأبعاد وفقا لنظام هو نظام « القدرة الميلودية » pouvoir mélodique الهابطة décroissant و « القدرة الهارمونية » الصاعدة croissant • وهكذا يكون الشكل الميلودى والشكل الهارمونى متعارضين ومكملين أحدهما للآخر •

ومن الأطناب تتبع هندميت فى محاولته لكى يستنبط من الأشكال الطبيعية المغروسة فى اللحنية جميع المقتضيات التى ينبغى أن يلبيها الفكر الموسيقى • ومن ذلك ينبغى أن نحتفظ بالمبدأ العام الذى تستوحيه هذه المحاولة ، والذى سيملى النقد الذى يوجهه الى المقامية الكلاسيكية • فهو يعيب على هذه المقامية أولا وقبل كل شىء نزعتها الشكلية formalisme ، وهو يهاجم ـ كما يفعل شونبرج ـ مفهوم تحويل الانغام على وجه الخصوص ، فى عبارات تكاد تكون واحدة • وهو يحمل عليه (أى على هذا المفهوم) لما فيه من طابع مصطنع • فما دلالة المقامية الكلاسيكية ابتداء من اللحظة التى تعترف فيها بأن « أى هارمونية أيا كانت يمكن أن تدخل فى أى مقامية أيا كانت » ؟ والواقع أن مفهوم تحويل الأنغام يبين أنه بالنسبة لهذا الشكل التقليدى والقبلى a priori الذى هو المقامية الكلاسيكية لا تكون التآلفات « الغريبة » سوى نغمات دخيلة intrus واعتبار بعض التآلفات شيئا غريبا معناه ألا نسمح لها الا بشكل سلبى ، أو على الأقل نسبى relative ، نسبى بالنسبة للنظام المسبق الذى تضعه المقامية الكلاسيكية • ولكى تتلقى هذه

التآلفات شكلا ايجابيا ، فينبغى أن تكون « أعضاء مستقلة » قائمة بذاتها membres autonomes فى النظـام المقامى l'ordre tonale وهو أمر يرغم المرء على اعادة بناء هذا النظام وفقا لمعطيات التجربة الصوتية • ويرى هندميت شأنه فى ذلك شأن شونبرج ـ أن مفهوم تحويل الأنغام يكفى وحده لأدانة المقامية الكلاسيكية حين يكشف عن ضيق أفقهـا وعجزها عن الاحاطة بـكل مافى الوقائع اللحنية من ثراء • وهذا التناقض الذى يدخل فى صميم هذا المفهوم هو الذى قاد هذا الموسيقى أو ذاك نحو مذهب هارمونى جديد • ومفهوم تحويل الأنغام يلقى ضوءا ساطعا ـ فى رأى هندميت ـ على «نسبية» المقامية الكلاسيكية التى تعتبر الوقائع اللحنية خالية من القيـمة اللهم الا بالنسبة لمسلماتها الخاصـة ـ وهى مسلمات متعسفة غير قادرة على تقبل ما يندرج مباشرة داخل اطارها • أما فى المقامية الجديدة التى يقترحها علينا ، فعلى العكس من ذلك ، يتلقى فيها كل تآلف ـ بالاضـافة الى القيمة النسبية « للمجـال اللحنى » الذى يتحرك فيه ـ قيمة مطلقة ان صح هذا التعبير •• قيمة صادرة عن شكله الطبيعى • وكل تآلف سيمتلك فى الشكل الموسيقى قيمة مستقلة ، هذا اذا عرف الموسيقى كيف يحقق قيمته الهارمونية الأصيلة ، بدلا من أن يفرض عليه نظاما سبق وضعه ordre préétabli • ويقدم لنـا هندميت وضـعا منهجيا للتـآلفات المتباينة التى يصنفها حسب تكوينها الطبيعى ، أعنى وفق القيمة الهارمونية للأبعاد التى تتألف منها، ووضع اللحن الأساسى • وعلى هذا يجب على الترابطات الهارمونية les enchaînement harmoniques أن تستند على هذا التركيب الطبيعى للتآلفات المختلفة بحيث يستطيع الشكل الموسيقى أن يضم التجربة الصوتيـة • ومن الأمور ذات الدلالة تفنيده للانهارمونية l'enharmonie الذى يرفض قبولهـا لأنها ليست واقعية صوتية ، وانما شكل ذهنى لا يتجاوب معه شىء فى التجربة الصوتية • وليس للتآلف غير شكل واحد هو الشكل

الذى تمليه خصـــائصه الصـــوتية ses caractères acoustiques ولهذا لا يمكن أن يكون « متعدد القيمة » plurivalent ·

وعلى هذا النحو يتخذ مذهب هندميت الهارمونى مصدره من ضرب من الوصف التجريبى للمادة اللحنيـة ·· وصف يكتشف فيه الأشكال الطبيعية التى ينبغى على الفكر الموسيقى أن يؤسس نفسـه عليهـا · ولهـذا السبب يعلن احترامه للتوافق الـكامل accord parfait ، وهو توافق فريد فى بابه ، يبـدو فيـه الشكل الذىفرضته الطبيعة نفسها كأنه نموذج ينبغى على الفكر الهارمونى أن يستمد منه الالهام · واذا لم يكن ثمة داع على الاطلاق لرفض المقامية ، ما دام الفكر الموسيقى كله مقاميا tonale وفقـا لتعريفه نفسه ــ فانه من الواجب أن يعاد بناء هذا الفكر على أسس أكثر طبيعية · « أستطيع أن أصوغ نتيجة أبحاثى كلها عن الخصائص الأصيلة للتآلفات المختلفة ــ على النحو التالى : فى مضاد النظرية الهارمونية المألوفة التى ترى أن المـادة اللحنيـة بأكملها لاتكتسب قيمتهـا الا فى علاقتهـا بنظـام مقـامى بتنبـاه قبليـا a priori والذى لا يعرف بالتالى قيما نسبية ، فى مضاد هذه النظرية نقيم نسـقا من القيم المطلقـة الثابتـة · فنحن نتعرف بين أعلى القيم الهارمونية وأدناهـا على سلسلة دقيقـة الفروق nuancée من القيم الأصيلة والمتغيرة » [1] واذا كان لابد من أن يكون كل ما داخل «المجال المقامى» نسبيا لمقام الأساس la tonique ، فانهذه النسبية ليست أكثر من التعبير المباشر عن صلات القرابة اللحنية للدرجات المختلفة مع « مركز مقامى » centre tonal · وهنا لا تعود المقامية مجرد توفيق بين مطالب الروح والمطالب الطبيعية للألحان : وانما تترجم عن هذه المطالب الأخيرة فى صفائها · ومقام الأساس يفرض نفسه ــ فى نفس الوقت الذى يتكرر فيه ظهوره ــ مستعينا بالسند

---

(١) هندميت : الكتاب المذكور آنفا ، ص ١٢٤

الذى تقدمه له الألحان التى تحيط به والتى تؤكده وفقا لدرجة الغرابة التى تنسبها اليه · والألحان التى تتصل به اتصالا حميما هى أفضل أسانيده · ومقام الأساس هو دائما الأصل وهو أيضا خاتمة الصيرورة الموسيقية devenir musical ، كما هو الحال فى المقامية الكلاسيكية ، بيد أن نظرية الوظائف تتخلى عن مكانها لنظرية أوسع · والواقع أن مقامية هندميت تعترف بأن أى تآلف أيا كان يستطيع الدخول فى النظام المقامى l'ordre tonale دون أن يكون مفروضا عليه الخضوع لاطار أولى cadre a priroi بل على العكس من ذلك ، يظل محتفظا ـ كما تحتفظ خصائصه الشكلية الأصيلة ـ بالعلاقة المباشرة الطبيعية التى تربطه بمقام الأساس ·

ومن اليسير أن نبين كيف يخضع مذهب هندميت كله لنزعة تجريبية أساسية ، وكيف يستند كل جانب من جوانب الشكل الموسيقى عنده على أساس من وصف الخصائص الشكلية الكامنة فى اللحنية la sonorité ، والنقد الذى يمكن أن نوجهه لهذه النزعة التجريبية هو أنها لا تستطيع ـ بلا شك ـ أن تستبعد العنصر المسبق تماما : وهذا العنصر عبارة عن فكرة متضمنة تضمنا خفيا تتأمل الأشكال الطبيعية التى تقدمها لها اللحنية تأملا نظريا ، فتتبناها أو ترفضها ، وترتبها فيما بينها لكى تجعل من الممكن بناء العمل الموسيقى فى المستقبل ، اذ لا وجود لنزعة تجريبية مطلقة ، وفضلا عن ذلك فان العمل الموسيقى يعيد بالضرورة اقرار هذه الفكرة التى تحاول النظرية الهارمونية استبعادها · وليس من شك أن هندميت يوافق على ذلك طوعا ، اذ أن ما يبحث عنه فى الواقع ليس الغاء الفكر الموسيقى ، وانما تحريره ـ انه يبحث عن الحرية التى تمكنه من تجنب الاطارات المسبقة لمقامية تقليدية،

والدخول في علاقات مباشرة مع الأشكال الباطنــة في التجــربة الصوتية •

ونستطيع أن نقول بصيغة أعم ان مثل هذه التجريبية عبارة عن استطيقا ، أعني عبارة عن مفهوم محدد من الوقائع اللحنية ، لا مجرد تسجيل لهذه الوقائع • وهذا ما يجعل منها قيمة • وهنا أيضا نجد الحوار بين الشكل والمضمون ، وان يكن الشكيل قد تم اكتشافه داخل المضمون نفسه •

وليس من الممكن أن تكون لدينا تجربة صوتية خصــبة دون استطيقا ، سواء أكانت هذه الاستطيقا صريحة أو ضمنية ــ استطيقا تضع هذه التجربة موضع الســؤال • ولقد قلنا آنفــا ان حدس العلاقات اللحنية لا يؤدى الى مفهوم موحد الا بقدر ما تسيطر عليه خفية ارادة استطيقية محددة •• ارادة تختار وتحذف وتستبقى وفقا لتطلعاتها • وهناك بلا شك تجربة صوتية أصيلة خاصة بكل مؤلف موسيقى ، تجربة لا تنقطع عن تزويده بالايحاءات ، ولا يمكن أن تحل النظرية محلها • ولكن ، كما ان العالم في حاجة الى افتراض hypothèse لكى يســأل التجربة ، فكذلك يحتاج الموسيقى الى استطيقا لكى يضع التجربة الصوتية موضع السؤال • ولقد كشفنا اللثام عن خطأ النزعة الحسية l'erreur sensualiste واســتطعنا أن نقرر أن الموسيقى الذى يغبط نفسه على اقتناص العلاقات الطبيعية بين الألحان ــ هذا الموسيقى فى حاجة الى استطيقا تمهيدية لتوجيه تجربته الصــوتية • والحــال فى الفن كالحــال فى العلم لا ينتصر المحســـوس الا في الاجابة التى يقدمها على مســلمات الشــكل postulats de la forme ، والحــوار بين المفهوم والتجربة واضــح فى التطور الذى تتصف به النظرة الجمالية لكل مؤلف عظيم ، ذلك أن هذا التطور لا يمكن أن ينشــأ الا عن ثنائية الروح التى تســأل والتجربة الصــوتية التى تجيب • وعلى ذلك فان وجود اســتطيقا

مبدئية لا يوصد الأبواب على الفنان المبدع بصورة لا علاج لها . بل على العكس تصبح التجربة الصوتية خصبة بوجود هذه الاستطيقا ، سواء ناقضتها التجربة أو أكدتها . وبعض المؤلفين الموسيقيين من أصحاب الروح الثورية الذين يبدأون من انكار الأشكال التقليدية قد عادوا فوجدوا هذه الأشكال مرة أخرى عن طريق أبحاثهم ، وبعضهم الآخر — على العكس من ذلك — ممن لم يكونوا فى البداية مدفوعين بروح ثورية ، قد أصبحوا ثوريين بفضل التعاليم التى تلقوها عن تجربتهم الصوتية . والاستطيقا الناقصة أفضل من انعدام كل استطيقا ، اذ تستطيع هذه الاستطيقا الناقصة باحتكاكها بالتجربة الصوتية أن تتحرر من نقائصها ، وأن تكفى لاعطاء معنى لتلك التجربة . ولابد للموسيقى — على وجه الخصوص — أن يكون متنبها الى أن الأحكام العامة الى أقصى حد يمكن أن توجه الأبحاث العينية concrètes توجيها مثمرا ، وأن تضفى عليها تلك الوحدة التى تنبع من أصالة أسلوبه نفسه . فشونبرج مثلا يقول لنا ان تطوره قد اكتمل تحت سلطان أمر مطلق مجرد غاية التجريد ، أمر « بالاختصار » و « الايجاز » ، بحيث أفضى به هذا الأمر شيئا فشيئا « من شكل مقامى أغنى دائما فى متنافراته ، الى شكل لم تعد فيه مقامية ، أو مقام أساسى ، أو توافقات consonances »[1] وهكذا يمكن أن تتم ردود الفعل المتبادلة بين الشكل والمضمون تحت سلطة استطيقا مجردة غاية التجريد ، بحيث تكفى لتوجيه أبحاث المؤلف الموسيقى ، واخصابها ، بل يمكن أن تجعله يكتشف تجربة صوتية جديدة . ومهما يكن من أمر ، فاننا لا نستطيع أن نلتقط المحسوس الا عن طريق الفروض : وليست النزعة التجريبية — شأنها فى ذلك شأن النزعة الشكلية — سوى فرض من هذه الفروض ...

---

(١) باله : المرجع المذكور آنفا ، ص ٢٠٦ .

الفصل الخامس

النزعة الشكلية

وصفنا نظرة هنميت الجمالية على أنها نظرة تصدر عن الهام سمعى ناشىء عن ارادة تهدف الى أن تكتشف داخل المادة اللحنية نفسها الأشكال التى ينبغى أن تنظم استخدام هذه المادة • وفى مقابل هذه الاستطيقا تقوم النزعة الشكلية التى يسودها العنصر المسبق l'a priori وتتحكم فيها ارادة تسعى الى اعادة خلق المادة اللحنية بأن تفرض عليها — وكان ذلك فى شيء من العنف — نظاما لا يوجد فيها من مبدأ الأمر • وبدلا من تلك الرابطة الضرورية لكل فكر موسيقى والتى تربط بين الشكل والمضمون نجد أن الشكل هو الذى يمسك هنا بزمام المبادرة l'initiative : اذ لا يتعلق الأمر هنا باكتشاف المحسوس اللحنى ، بل بانتاجه •

مثل هذه النظرة الجمالية هى على وجه الدقة نظرة سترافنسكى، هذا اذا صدقنا بيير سوفتشنسكى Pierre Souvtchinsky الذى يقول : « ان تكيف المادة اللحنية مع المفاهيم الموسيقية هو الذى يؤلف أهم خاصية وأشدها طرافة فى عبقرية سترافنسكى الموسيقية • ولأن الشكل الموسيقى هو الذى يحدد عنده المادة اللحنية (وعكس هذا هو ما يحدث عند الغالبية العظمى من الموسيقيين) تطورت طاقته الشكلية بوصفه من أصحاب الأساليب styliste تطورا واسعا » [1] • ولكن يجب أن نلاحظ — فى

---

(١) Pierre Souvtchnisky : Sur la musique d'Igor Markévitch (Revue Musicale, Juillet-Août 1932, p. 98).

الواقع ــ أن المادة اللحنية فى حالتها الصافية ليست هى التى تحدد المفهوم عند معظم الموسيقيين ، وانما الذى يحدده مزيج من الشكل والمضمون ، وهذا المزيج هو المادة اللحنية التى خلفتها التقاليد • ولهذا السبب أقام هندميت استطيقا جديدة بأن عزل هذه المادة عن أشكالها الطبيعية• وهكذا يدين اثنان من أعظم الموسيقيين المعاصرين بأصالتهما الى وعى حاد ــ حدة خاصة ــ بأعم الامكانيات التى ينطوى عليها الفكر الموسيقى •• امكانيات عرفا كيف يختارا بينها ، وكيف يصلا بها الى أقصى غايات التحقيق •

ويبدو أن النزعة الشكلية تتفق مع تاريخ الفكر الموسيقى نفسه ، ذلك الفكر الذى يحاول دائما تطويع الوقائع الهارمونية وفقا لمقتضيات الشكل • ونستطيع أن نقول على وجه الخصوص انه قد وجدت دائما فى كل العصور نزعة شكلية لا تستبقى من الفكر الموسيقى سوى أعم مقولاته ، وتزعم أنها تطبق هذه المقولات على مادة لحنية كانت تستعصى لأول وهلة بطبيعتها المحسوسة على تلك المقولات • واننا لنجد ضربا من الاحتقار والانكار للمعطيات الصوتية فى بعض الموسيقات الشرقية التى لا تريد الخضوع الا لاعتبارات شكلية ونظرية صرفة • ولكن ينبغى أن نشير قبل كل شىء الى وجود قانون ثابت للفكر الموسيقى ، وأعنى به قانون الانتقال من المتتابع successif الى المتآنى simultané (أى حدوث شيئين فى آن واحد) ، ذلك القانون الذى لم ينقطع عن ممارسة تأثير ملحوظ على تطور الموسيقى ، والذى نجده عند منبع كل التجديدات الهامة ، أو كما يقول أ • شفنر : « وحول هذا الانتقال من المتتابع الى المتآنى ــ على ما نعتقد ــ وحول هذه الواقعة وهى أن كل ما يتغير يمكن أن يتراكب ، أو على العكس لا يعرف كيف يضاف ــ حول هذا دار جزء هام من التاريخ الفنى (التكنيكى) (أو من تاريخ صنعة الموسيقى) • واذا كانت لفظة « البوليفونية » polyphonie فى اللغة اليونانية قد عبرت تعبيرا سليما عن « التعدد وعن تنوع

الألحان » في آلة أو مقطوعة موسيقية ، فان هذا المصطلح ينبغي ألا يستخدم فيما بعد الا للدلالة على ترتيب رأسي للألحن • والأبعاد التي كانت فيبداية الأمر مخولة للآلات ، أو حتى بينالآلة المصاحبة وبين اتحـاد النغم (اليونيسون) unisson أو الأداء التبادلي للأصوات antiphonie des voix •••هذه الأبعاد قد دخلت كلها فيما بعد في الاستعمال الكورالي usage chorale وتكرار وصـدة ميلودية بعينها في القانون canon أو الفوجه fugue يؤدى الى تراكب حقيقي réelle superposition ؛ وأعقب ذلك الاستسلام للفكرة البشعة التي ترمي الى تكديس كل نغمات سلم ما في تآلف واحد (بتهوفن : ختام السمفونية الكورالية ، الحركة السريعة الثانية) وتركيب عدد كبير من التآلفات ، والمقامات بعضها فوق البعض الآخر •• وربما كان هذا كله نابعا من آنتيفونية antiphonie بدائية، ومن رغبة دائمة، تعاني كبتا قليلا أو كثيرا ــ أو قد تكون مشتقة بمهارة ــ لتركيب وحدات كثيرة بعضها فوق بعض [1] • «ويبدو أن الاستماع المتتابع ينشيء في الروح صـورة متآنية simultanée ، وتراكبـا ذاتيا superposition subjective [2] للعناصر اللحنية يمهد للتراكب الحقيقي• وعلى هذا فان قانون الانتقال من المتتابع الى المتآني يقوم أساسه على المقولات الذاتية للفـكر الموسـيقي ، ومع ذلك فقد ولـدت منه الادراكات السمعية الجديدة التي يكاد يكون تبريرها شكليا صرفا • والى هذا القانون الشكلي الذي يؤكد تفوقه على الاحساسات السمعية ينبغي أن نرجع معية وظائف مقام الأساس la simultaneité des fonctions tonique والنغمة السائدة (المتسلطة) dominante • وكذلك التآلفات الكاملة للديوانين الكبير والصغير (التي نجدها في « طقوس الربيع » مثلا) وأخيرا تعـدد المقامية la polytonalité

---

(١) A. Schaeffner : Origine des instruments de musique, p.319.

(٢) Voir G. Brelet : Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art musical (Revue Philosophique, Janvier-Mars, 1946, p. 89).

فهناك دائمـا الى جانب الهارمونية الطبيعيـة هارمونية مصـطنعة factice وهى الهارمونيـة التى تقـوم فى الموسـيقات البـدائيـة على القرابة الوظيفية parenté fonctionnelles الموجودة بين الألحان • ولا تقـوم على قرابة مبـاشرة [1] • وهـذه الهارمونيـة المصـطنعة الناشئة عن القدرة على التمييز والتفرقة pouvoir discrétionnaire التى تتسم بها الروح ـ هذه الهارمونية تشهد بالتأثير الحى لما أطلقنا عليه اسم النزعة الشكلية •

ولا يلبث الفكر الموسيقى ـ فى رأى شونبرج ـ بعد أن اعتمد على الهارمونية الطبيعية ، أن يخلق هارمونية أخرى لا يوجد بينها وبين الهارمونية الأولى سوى أوجه شبه بعيدة • وربما كان فى أصل الموسيقى بعض الوقائع الصوتية ، تم اختيارها بلا شك من أجل ما تحمله فى طياتها من أشكال ، هناك حيث يستهلك الفكر الموسيقى اندفاعته • والفكر الموسيقى يستند أصلا على مادة طيعة، ولكنه لا يتردد فى الابتعاد عنها ، والأشكال التى توحى بها المعطيات الصوتية الطبيعية تنفصل عن هذه المعطيات التى ولدت منها حتى تمكن من الفوز باستقلالها • « ونمو المصـادر الهارمونية تفسره قبل كل شىء تلك الواقعة وهى أن نموذجا طبيعيا تتم محاكاته عن وعى أو دون وعى ، بحيث تصبح كل محاكاة مولودة من هذه الطريقة نموذجا جديدا يمكن محاكاته من جـديد » [2]• لقـد حاكينا اذن « نماذج » طبيعية معينة ، وأفسحت التآلفات الثابتة من وجهة النظر الصوتية مكانها للتآلفات التوليفية accords synthétiques التى لا تعد ثابتة الا من وجهة النظر الشكلية من حيث دخولها فى مذهب شكلى يحدد قيمتها الصوتية •

---

(١) ج • بريليه : الموضع المذكور آنفا ، ص ٩٣ •
(٢) Schönberg : Harmonielehre, p. 432.

ويعتقد شونبرج أننا لا نستطيع أن نفلت من النزعة الشكلية ، كما أن المقامية الكلاسيكية التى تحترم الوقائع الصوتية لاعتبارات معينة ، لا تفلت من هذه النزعة تمام الافلات • وليس من شك أن التآلف الكامل يبدو على أنه « من صنع الطبيعة مباشرة » ، غير أن شونبرج يلاحظ أن التآلف الكامل الصغير mineur يبتعد فعلا عن « نموذجه » الطبيعى ، وأن الهارمونية الكلاسيكية لا تخشى — بطريقة عامة — فصل مبدأ تراكب الثالثات عن أساسها الصوتى • والواقع أنه ينبغى فى نظره أن يقبل الموسيقى عن طيب خاطر هذه النزعة الشكلية الكامنة فى الفكر الموسيقى ، وأن يعرف كيف يصل بالامكانيات التى تقدمها له — الى آخر مداها •

وينبغى أن تكون الأشكال الطبيعية الباطنة فى المادة اللحنية هى نقطة البداية لتعميم يحررها من التجربة الصوتية التى تكشفت لها فى بداية الأمر • وفى ذلك المذهب الهارمونى الذى يعرضه علينا شونبرج نجد أنفسنا أمام عملية توسيع للهارمونية الكلاسيكية التى تعيره مبدئا من مبادئها الشكلية الأساسية ، ولكنها تحررها من الوقائع اللحنية التى تولـد عنها • ويصبح تراكب الثالثات la superposition des tierces فى الهارمونيـة اللامقـامية تراكبـا للرابعات • والتآلف الكامل لهذا المذهب الهارمونى هو دو صول رى وهو تآلف توليفى synthétique ويبتعد ابتعادا ملحوظا عن المعطيات الطبيعية كما يعترف بذلك شونبرج نفسه • ومع ذلك ينبغى علينا منذ الآن أن نضع مشكلة معرفة ما اذا كانت الهارمونية « المصطنعة » — كما وصفناها — لا تجد فى نهاية الأمر تبريرها فى المعطيات الصـوتية الأصـيلة التى كانت هى وحدها القـادرة على اظهارها • والواقع أن شونبرج يبين أنه من المحال عن طريق تراكب الثالثات استيعاب مجموع ألحان السلم الكروماتى بينما يمكن أن يؤدى التركيب بواسطة الرابعات quartes الى تآلف يحتوى على الألحان الاثنا عشرية فى هذا التدريج • واذا وافقنا — من جهة

أخرى ـ على أن بعض الألحان يمكن الغاؤها ـ فى الوقت المناسب ـ فى هذه التآلفات المؤسسة على الرابعة ، فاننا نستطيع أن نجد مرة أخرى التآلفات بواسطة ثالثات الهارمونية الكلاسيكية • وهكذا يبدو المذهب الكلاسيكى على أنه حالة جزئية من مذهب شونبرج ، بل ان هذا المذهب يحقق على الرغم من طابعه المصطنع اخلاصا أكبر للوقائع الصوتية مادام يسمح بادخالها فى نسق متكامل •

ونستطيع أن نتساءل : ما مصير الحوار بين الشكل والمضمون فى النزعة الشكلية ، ذلك الحوار الذى رأينا انه جوهر الفكر الموسيقى نفسه ؟ ألا تنعزل الروح فى هذا المذهب عن نفسها ، وتصبح أسيرة حريتها ذاتها ؟

الواقع أن اتساق الفكر la cohérence de la pensée يضع تجربة صوتية جديدة ، وكمال الشكل ينتج عالما لحنيا جديدا• وقد نقرر أحيانا الى أى حد يمكن لفكر موسيقى جديد أن يحطم فى يسر ـ وبطريقة مباشرة ـ التجارب الصوتية التى تكونت فى صورة متماسكة تقليدية للغاية ، بحيث يجعل التجربة الصوتية الجديدة التى تألفت منها تبدو لنا سوية لا عوج فيها على الاطلاق• ذلك أننا بفضل الشكل نجعل تلك المطالب التى يجيب عليها العالم اللحنى مطالبنا الخاصة •• بيد أن الشكل ـ على وجه الخصوص ـ يضع كما قلنا آنفا ـ تجربة صوتية جديدة ، فهو أبعد من أن يجعل كل تجربة لا مجدية • واذا كانت الأذن تستمع بالنسبة لنسق معين ، فان هذا النسق اذا وضع مرة استخلصت منه الأذن وقائع صوتية جديدة نلاحظها وكأنها معطيات مباشرة • وهكذا حين ينتج الفكر محسوسا جديدا ، فان هذا المحسوس يصبح بالنسبة اليه معطى جديدا يقاومه مقاومة المعطى القديم ، ولايسلمه ما ينطوى عليه من وضوح الا فى تجربة صوتية خاصة • والمادة المكونة تكوينا شكليا ما هى الا موضوع جديد للحدس ، علينا أن نكتشف خصائصه حتى نتمكن من استخدامه •

ونحن لا نستطيع انكار أننا لا نشعر بمقاومة المحسوس فى بعض الهارمونيات المنبثقة من المركبات combinaisons الشكلية البحتة ، وأن التعبير لا يتم فيها بصورة قاطعة عن معرفة معينة .. معرفة لم تكن ممكنة طالما لاحظنا اللحنية من الخارج ، بدلا من التصرف فيها وابداعها من جديد . ومن العسير بلا شك أن نضع حدا فاصلا صارما بين عالم لحنى طبيعى وعالم لحنى صناعى : فهذا وذاك لا وجود لهما الا بفضل القدرة الخلاقة للروح التى تمارس قواها فى الفراغ بل فى عالم صوتى يعرض لها دائما فى التجربة. كما لا نستطيع من جهة أخرى أن نستبعد من الفكر الموسيقى -كما يعترف بذلك هندميت - كل نزعة نسبية relativisme استبعادا تاما : لأن وضوح اللحنية فى الموسيقى أمر ذاتى subjective بالضرورة . ولكننا نجد من جهة أخرى أن أشد الأشكال تقليدية فى الظاهر تستطيع أن تحمل لنا فى طياتها - اذا عرفت كيف تكون مخلصة لنفسها - معرفة جديدة بالعالم الصوتى . والحق أننا قد رأينا كيف لا يبتعد مذهب شونبرج الهارمونى فى الواقع - بمسلماته الأساسية - عن الوقائع السمعية المباشرة الا لكى يعود فينضم اليها بصورة أفضل . وقدرة الروح الخلاقة حين تنشىء من « اللحنية » أشكالا جديدة ، تكون دائما على صلة بمحسوس معين يظل خارجيا بالنسبة لها على نحو ما ، ولا تكف عن الشعور - تحت تأثيره - بأنها طيعة تارة ، عصية تارة أخرى . وهكذا تحقق اللحنية - حين ترد على تأثير الشكل فيها - وجودها المحسوس .

وكل معرفة ابداع : وقد رأينا كيف أدى المجهود الذى بذله هندميت لاكتشاف القوانين الطبيعية الباطنة فى المادة اللحنية الى خلق مادة لحنية جديدة . غير أن كل ابداع يجد اكتماله ومكافآته فى بلوغ معرفة ما ، كما تشهد بذلك حالة شونبرج .

ومن علامات الكمال فى الشكل قدرته على توليد عالم لحنى

جديد • وكل شكل جديد يحمل لنا فيطياته كشوفا عن المحسوس اللحنى ، وهذا هو تبريره الأخير • وعلى هذا النحو نجد أن ما كان يبدو في تاريخ الفن الموسيقى ـ شكلا جريئا ، بل صادما للنفس لأول وهلة ، قد أصبح فيما بعد معطىمباشرا لا نشك فى أنهيحتاج ـ لكى يوجد ـ الى التغلب عليه • ومن أهداف الفن الموسيقى الرئيسية تحويل المعطى اللحنى باستمرار عن طريق فرض أشكال جديدة دائما وأبدا •

ومع ذلك نستطيع أن نتساءل : هل يفترض تجديد المادة اللحنية أو سيفترض دائما اعادة صياغة المبادىء ، أم أن هذا التجديد لا يمكن أن يتم داخل الأطر التقليدية ؟ وهذا على ما يبدو هو رأى سترافنسكى الذى كان يذهب الى أن المقامية قادرة على استيعاب المجموعات اللحنية ensembles sonores التى هى أبعد ما تكون عن التوقع ، وأغنى ما تكون ، هذا اذا قبلنا التوسع اللامحدود فى استخدام الألحان الغربية•ونستطيع أن نعتبر المقامية ـ بصفة عامة ـ شكلا من الدرجة الأولى كالسلم المعدل l'échelle tempérée مثلا ، والذى يمكن أن تشيد بداخله دائما أشكال جديدة ، أشكال من الدرجة الثانية لا تضع المقامية موضع الشك • ويبدو أن كل شىء قد قيل ـ فى الموسيقى الحديثة ـ من وجهة نظر المحسوس ، ولم نعد نرى مايمكن أن يضاف الىاستطيقا الألحان الاثنا عشرية l'esthétique des douze sens • فاذا كان مجال الاحساسات الأولية يبدو غير قادر على التوسع ، فلا بد أن تبحث موسيقى جديدة فى أشكال جديدة عن وسيلة لانشاء احساسات جديدة • وربما كانت الهارمونيات التى استهلكت أشد الاستهلاك هى أكثر من غيرها قابلية لاعادة التقويم بواسطة خيال سمعى يستوحى الهاما شكليا • وهكذا يستطيع الفكر الموسيقى أن يتجدد دون الخروج عن الأطر التقليدية وبناء احساسات جديدة عن طريق أشد الوقائع السمعية شيوعا (أو ابتذالا) • يقول ب• دى شيلو

B. de Schloezer في معرض حديثه عن ماركيفتش: « ان مايسترعى الانتباه قبل كل شيء في مؤلفـاته الموسيقية هو الثراء والاصـالة اللذان يميزان مادته اللحنية ·· وموسيقاه لم يسمع بها من قبل بكل ما في هذه الكلمة من معنى ·· وفضلا عن ذلك فان اللحنيـة الجديدة كل الجدة في موسيقاه لا تعتمد على طريقتـه في استخدام الآلات فحسب l'instrumentation ولا على استعمال تآلفات جـديدة معقدة ، وانما تعتمد على اقامة علاقات لم يسبق اليها أحد بين مركبات complexes بسيطة نسبيا ، وعلاقات بين تآلفات توافقية تكتسب دفعة واحدة نضارة غير متوقعة »[1] · أليست قدرة الشكل هاهنا باهرة الوضوح ، لأنها بدلا من اللجوء الى مادة لحنية جديدة لانشاء احساسات جديدة ، قد ولدت هذه الاحساسات داخل أشد المواد اللحنية ابتذالا واستهلاكا ؟

ربما لم يكن من الضروري اذن أن يفترض تجديد الفكر الموسيقي والمادة اللحنية تجديدا للمبادىء · ولكننا نستطيع أن نتوغل الى أبعد من ذلك في طريق النزعة الشكلية وأن نتساءل : هل يتضمن تجديد الفـكر الموسيقي بالضرورة تجديدا للمادة اللحنية واللغة الهارمونية ؟ لقد رأينا فيما سبق محسوسا جديدا يولد من قدرة الشكل الخلاقة ، وسنرى الآن شكلا لا يبالي بمادته ويغتذي على نفسـه وعلى قدراته الخالصة ، ويبدع فـكرا موسيقيا معتمدا على نفسه وحدها ·

نحن نجد عند سترافنسكي ملاء حسيا plénitude sensible وهذا الملاء ــ الذي هو أبعد عن أن يكون ناشئا عن ثراء المادة لا يصدر الا عن الطواعية التامة لهذه المادة بالنسبة لتأثيرات الشكل · وقد ناقش النقاد مسـألة معرفة الى أي حد ظل سترافنسكي مخلصـا

---

(١) B. De Sehlözer : Nouvelle Revue Française, 1er août 1933, p.312.

لنفسه في مؤلفاته ذات الالهام الكلاسيكي • وفي رأينا أن الافقار المتعمد للمادة اللحنية في هذه المؤلفات قد تحول في صالح الأسلوب الذي كان في حاجة لكي يؤكد نفسه بكل نقائه ـ الى التحرر من ثراء الاحساسات التي ارتبط بها في أول الأمر • وحين هجر سترافنسكي الترف اللحني الذي تميزت به « طقوس الربيع » لم يتخل عن أسلوبه ، بل جعله مقصورا على أفعاله الجوهرية ، ولهذا السبب كانت المادة اللحنية الأكثر ابتذالا وحيادا هي أفضل مادة لأنها تسمح للأسلوب بأن يثبت قدرته على الاكتفاء بذاته• ويبدو أحيانا أنه لا يتبقى من المادة اللحنية ـ كما هي الحال في « فن الفوجة » L'art de la Fague الا الحد الأدنى الضروري لاجراء عمليات الفكر ، كما أن هذه المادة لا يلحظها السمع ـ ان صح هذا التعبير ـ لأنها تلغى في الشكل الذي تحققه ، وعلى هذا يبدو أسلوب سترافنسكي وكأنه مستقل عن المادة اللحنية الأصيلة التي أبدعها •

وليس من شك أننا نستطيع أن ننكر على مثل هذه الموسيقى حقها في الوجود ، ومع ذلك فانه يبدو لنا أنها تجيب على احدى الامكانيات الأساسية في الفكر الموسيقي • وعلى أي حال ، اذا نحن اعتنقنا هذه النزعة الشكلية المتطرفة ، استطعنا أن نجد فيها على الأقل درسا مفيدا • وكثيرا من المؤلفين الموسيقيين الشبان لا يحرصون الا على اكتشاف احساسات لحنية جديدة ، ويجهلون قدرات الأسلوب • وكثيرون منهم حين يقبلون المواد اللحنية المتباينة أشد التباين مع الأشكال التي ترتبط بها عادة ـ يتناسون امعان الفكر فيها واخضاعها لأسلوب موحد • فمن الخير أن يعلموا أنه اذا كان ترف الاحساسات اللحنية لا يعرف له قيمة دون أن يوجد فيه شكل كامن ، فان في قدرة الأسلوب العمل على انبثاق موسيقية عميقة في أشد المواد اللحتية جفافا •

وفي الأسلوب يتم التعبير عن اتساق فكر ينتظم حول اختيار

أساسي • وفي سترافنسكي كما سنرى ــ برهان على أن أبسط الأفكار اذا تمكنت من بث الحياة في مصنف موسيقي حتى أقل تفاصيله ، تضمن له هذا الاتساق الكامل الذي يتطابق مع مافي الوجود من امتلاء • ونستطيع أن نتساءل الى أي حد يباح لنا أن نتكلم عن استنفاد épuisement للمصادر التقليدية للفكر الموسيقي ، وهل من الحق أن هناك فكرا موسيقيا لا يمكن التعبير عنه في لغة جارية أو حتى قديمة ؟ يبدو واضحا أن الفكر الموسيقي يمكن أن يكون أصيلا مع قبوله للأسس المشتركة • وعلى هذا النحو نستطيع أن نتصور ضربا من التجديد لا يمس المبادىء ولا اللغة الهارمونية ، وانما يصدر عن اكتشاف أسلوب جديد فحسب ، واكتشاف مقولات جديدة قادرة على تنظيم الفكر الموسيقي •

خاتمة

اذا كان رجل الاستطيقا لا يستطيع أن يقوم مقام الفنان فى الاختيار الذى يجب أن يستقر عليه الفنان بين مختلف الامكانيات التى تعرض له .. اذ أن هذا الاختيار تمليه عليه شخصيته نفسها ــ اذا كان الأمر كذلك فربما استطاع أن يساعده فى أن يكون على وعى بالامكانيات الأساسية التى ينبغى أن يختار من بينها .. تلك الامكانيات الأبدية النابعة من ماهية الموسيقى نفسها ، والتى تماثل نفسها دائما وان اختلفت الأشكال التى تتخذها على مر التاريخ . ونحن نعرف أن بعض المعارف التى تبدو فى ظاهرها مجردة كل التجريد عن طبيعة الفكر الموسيقى .. هذه المعارف قادرة على تحذيرنا من أخطاء كثيرة ، وان لم تلعب دورا ايجابيا خلاقا .. بيد أن هذا الدور ــ كما نعلم ــ ليس مستبعدا .

ولكن ينبغى ــ على الأخص ــ أن يبطل ذلك الضرب من الانفصال ــ عند بعض الموسيقيين المحدثين ــ بين الاستطيقا الخفية التى تتحكم فيهم ، وبين الاستطيقا التى يعتقدون أو يرغبون فى تحقيقها : اذ يجب أن يكون الفعل الخلاق على وعى بذاته ، وألا يخشى أن يقتحم مستوى التأمل النظرى . ففى مرحلة نقدية كالمرحلة التى نعيش فيها يبدو أن الموسيقى لم يعد يستطيع الاستسلام لنزوات الحدس ، وانما لا بد له من معرفة واضحة بالامكانيات المتباينة التى تعرض له ، وبالاختيار الذى يزعم أنه يقوم به ، وبالاستطيقا التى يطالب بها فى تاريخ الفكر الموسيقى .

وعلى رجل الاستطيقا أن يدعو المؤلف الموسيقى الى امعان الفكر فى أسس الفن الموسيقى ، لأن كل فكر موسيقى أصيل هو بماهيته نفسها عودة الى هذه الأسس ، واكتشاف امكانية جديدة فيها ٠ وعلى هذا يبدو أنه ينبغى على الموسيقى الذى يريد أن يكون على وعى بالاستطيقا الخفية التى تتحكم فيه ، أن يواجه تجربته الموسيقية الفردية بأكثر مطالب الموسيقى شمولا ، وأشدها تجريدا فى الظاهر ٠ وكما أنه ليس من مهمة الفيلسوف أن يصنع علما ، فكذلك لا يمكن أن يستبدل رجل الاستطيقا بالفنان ٠ ولكن ، كما أن الفزيائى مرغم فى أيامنا هذه على أن يكون فيلسوفا، وعلى أن يتأمل أسس العلم لكى يكتشف منطقا جديدا فى الفكر العلمى ، فكذلك من المستحسن أن يكون الموسيقى على ألفة بالاستطيقا وأن يخلق فى نفسه حالة من الروح الفلسفية تسمح له باكتشاف منطق جديد للفكر الموسيقى ، وذلك ما تتمخض عنه اعادة التفكير فى أسس الموسيقى ٠

الكتاب الثانى

استطيقا الشكل الزمانى

الفصل الأول

الشكل المعيش : الزمان الموسيقى

ألا ينبغى بعد أن جعلنا من الابداع الموسيقى فعلا عقليا يضفى شكلا معينا على عالم الألحان .. ألا ينبغى بعد أن فرغنا من ذلك أن نعيد ادراج الجوانب السيكلوجية فى هذا الابداع ؟ لقد قلنا فيما سبق ان عملية الابداع عند بعض الموسيقيين تصدر عن منبع سيكلوجى يطغى على ما عداه ، فهل يخرج مثل هذا النمط من الفنانين المبدعين من مجال دراسة الاستطيقا ؟ وهل هناك نزعة عاطفية للأبداع تقابل النزعة العاطفية فى الاستماع الموسيقى audition musical بحيث يهتدى هذا الابداع باستطيقا تصبح ـ بصورة لا تخلو من مفارقة ـ انكارا لكل معيار ؟

ليس من شك أن الحياة تستطيع أن تقدم موضوعات للفن ، كما أن الفنان يمكن أن يكون تحقيقا لحياته كانسان . ولكن اذا كانت الحياة مفيدة للفن ، فذلك يكون من حيث أنها تنتظم وفقا له، والفنان لا يستطيع أن يجد فى حياته مصدرا للالهام الا اذا سادت هذه الحياة مقولات استطيقية تجعلها موصولة بالفن . واذا كان لا بد للفنان المبدع من أن يبقى فى نفسه على ثنائية الحياة والفن ، فلا مناص من أن يعرف كيف يوجه اهتمامه الى ما يمكن أن يكون فى حياته مشروعا لشكل فنى . وحياة الفنان التى تختلف كل الاختلاف عن الحياة الباطنة فى الفعل الخلاق ـ هى مع ذلك كالفن نفسه ـ ذات ماهية شكلية ، ويسودها احساس بالتوقع لما فيها من نفع فنى . واستطيقا الحياة المعيشة استطيقا شكلية **formaliste**

لا تختلف في ذلك عن استطيقا الفكر ، اذ يجب أن تنظم حياة المبدع النفسية بواسطة الفن ·· فن ينتشر في نفسه كلها ·· ويغفو ولكنه على استعداد لليقظة دائما ·

والحياة النفسية للفنان خاضعة فعلا للشكل الفنى أو مقضى عليها بأن تكون خاضعة له · وليس للحياة سلطان على الفن الا بمقدار ما يوجد بينها وبينه ـ أعنى بين الأشكال المعيشة والأشكال الممكنة من الناحية الموسيقية ـ من تجاوب شكلى correspondance formelle · ونحن نعلم أن ثمة معرفة معينة ـ تتردد لدى الفنان الموسيقى ـ بتجربته من حيث صلتها بالابداع الموسيقى ، فادراكه للأصوات المزعجة مثلا أو للأشكال المرئية أو للحركات المحركة أو حركات التنفس ··· كل هذا كأنما يوقظ فيه شكلا موسيقيا يبحث فى تلك العناصر عن نفسه ، ولذلك ينبغى على الموسيقى الذى ينتمى الى النمط السيكلوجى أن يفكر فى حياته وفقا لمطالب الأشكال الموسيقية نفسها ، وعلى هذا النحو يمكن أن يولد فيه ما يمكن أن نطلق عليه اسم الأشكال «قبل الموسيقية» prémusicale وهذه الأشكال هى فعلا موسيقى بذاتها ·· وهى ليست موسيقى لحنية محسوسة ، ولكنها مجردة ، أو هى تخطيط يتطلع الى مضمون لحنى · فالشكل لا يمكن أن يولد الا من نفسه ، والقدرة المبدعة على التعبير فى المجال الشكلى تقوم على قرابة من حيث البناء بين الشكل والمضمون المعبر ··

ولا بد للاستطيقا من أن تعترف بحقوق التجربة المعيشة ، على شرط أن يكون لهذه التجربة المعيشة شكل فنى · الفن يخلق حياة مستقلة ، والفنان يطمع فى أن يحيا حياة أصيلة تفترض الشكل وتحققه · وليس الفن توليفا خارجيا synthèse extérieure بين الشكل والتجربة المعيشة ، ولكنه حياة شكلية خاصة ، حياة من الأشكال الخالصة · وفى الابداع الفنى ، يحيا الفنان المبدع

فى عالم من الأشكال التى ان لم يكن فى الامكان استخلاصها من المعيش الخالص ، فلا أقل من أن تجده على مستواها ، ذلك أن الشكل لن يعرف كيف يقتحم الوجود ان لم يعتنقه وعى الفنان من الداخل • فاذا كان شكل العمل الفنى هو شرط الحياة الفنية، فان هذه الحياة هى وحدها التى تستكمل الشكل وتضفى عليه وضوحه اللامتناهى الذى هو — على حد تعبير ليبنتس Leibniz تعريف الموجود العينى (المحسوس) • وفى الابداع الذى ينتمى الى النمط السيكلوجى ، ينبغى أن تخضع الحياة نفسها مبدئيا للمقولات الاستطيقية ، أما فى الابداع الذى ينتمى الى النمط الشكلى ، فالشكل هو الذى ينبغى أن يلحق بالتجربة المعيشة • وحتى لو لم توجد أية صلة بين الانسان والفنان ، وكان الفنان لا يقحم تجربته الانسانية فى عمله الفنى ، فلا بد أن تعقد بالضرورة فى فعل الابداع — صلة بين الشكل الفنى والحياة الباطنية : ففى فعل الخلق يعاش الشكل الموسيقى بواسطة وعى الفنان الموسيقى •

وللمحسوس اللحنى شكل مزدوج : شكل هارمونى ، وشكل زمانى ، ولا يتحقق الفكر الموسيقى الا فى تلبيس الواحد بالآخر تلبيسا لا تنفصم عراه • ولهذا ينبغى علينا بعد أن تعرضنا لاستطيقا الشكل اللحنى ، أن نتصدى لاستطيقا الشكل الزمانى • وهذه الاستطيقا الأخيرة ينبغى أن تعترف حتما بحقوق التجربة المعيشة •

أن استطيقا الشكل اللحنى لا تخص الا الفكر وحده : أما الهارمونية فهى الشكل الموضوعى للحنية — ان صح هذا التعبير •• انها الشكل الأبولونى apollinienne الذى هو موضوع النظر الخالص spéculation pure والتأمل البحت • ولكن ، على الرغم من أن الشكل الزمانى ينطوى على جانب موضوعى وشكلى مرتبط بالمادة اللحنية، فانه ذو ماهية ديونيزوسية dionysiaque : فبواسطة هذا

الشكل ومعه يدخل الى الموسيقى عنصر الوجدانيــة l'affectivité وقوى الوجود الغامضة جميعا ، ذلك أن الزمان — حتى بكل أشكاله الموغلة فى التجربة — لا يعرف الا ما هو معيش • والانصات الى اللحنية معناه مصاحبة تفتحها الزمانى للسورة الحية التى تتم فى ديمومتنـــا الباطنيـــة durée intérieure ، معنـــاه أن نعيش معهـــا صيرورتها لحظة بلحظة ، والاحاطة فى الوقت نفسه بمنحناها الكلى • واذا كان الامتــلاء الكيفى للحنية يطالب بالعـــدالة فى العـــلاقات الهارمونية ، فانه يطالب بشدة أيضا بالعدالة فى العلاقات الزمانية • وكما يجب أن يخضع المصنف الموسيقى لنسق هارمونى ، فكذلك لا بد أن يخضع لتجربة زمانية تكون أشكال التأليف المختلفة هى بالضبط التعبير عنها •

والفكر الموسيقى يخضع لمجموعتين من المقولات: مقولات هارمونية ومقولات زمانية ، وكل منهما مرتبطة بالأخرى ارتباطا وثيقا • ففى المقامية — مثلا — نجد أن الشكل الهارمونى يرتبط ارتباطا حميما بالشكل الزمانى • والواقع أننا نستطيع أن نميز بين النغمات ذات الطابع الميلودى الخالص — التى هى كالمحسوس — صورة الصيرورة ذاتها — وبين النغمات الهارمونية الخالصة : مقام الأساس — والنغمة المتســلطة dominante ودون المتسلطة sous-dominante — وهى النغمات التى تمثل الطبقة المقامية الدائمة التى توضع بالنسبة اليها النغـــمات الأكثر ميـــلودية • وكل لحـــن فى الســـياق الموســـيقى discours musical لا يتخذ له معنى الا بواسطة هذه القيمة للحركة أو السكون ، الباطنة فيه • والتغير يفترض بالضرورة علامة يهتدى بهـــا ، ومن ثم فان جميع العنـــاصر المتتابعة فى الميلودية تشـــير — بفضل المقامية la tonalité الى لحن وتآلف أساسيين يتحكمان فى هذا التتابع succession ، ومن هنـــا كانت العـــلاقة بين الميلودية والهارمونية • ومقام الأساس la tonique هو الذى يمدنا بنقطـــة الاهتداء الضرورية لتقديم الوظائف المتبادلة للألحـــان : فهو المرجع

الذى لا يتغير لكل التغيرات • المقامية تحقق اذن فى المادة اللحنية تحالف الحركة والسكون الذى هو تعريف الزمان نفسه : وهذا القانون الزمانى الذى تحققه المقامية هو أيضا القانون الذى يتحكم فى كل تأليف موسيقى [1] •

وفى المقامية يتم التعبير فى وضوح بارز عن منطق الزمان هذا الذى هو شرط الشكل اللحنى ، ونستطيع أن نتساءل : ألا ينبغى على اللامقامية بعد أن نبذت الشكل المقامى ، أن تجده بعد ذلك مرة أخرى بطريقة ما — ولو كان ذلك على الأقل فى تلك المقولات الزمانية الأساسية التى تتحكم فيها ؟

ان ما يميز النزعة اللامقامية l'atonalisme هو غياب كل قطب جاذب pôle d'attraction بحيث يكون مركزا ونقطة اهتداء للحركة الموسيقية • ويميزها أيضا تعادل النغمات الاثنتاعشرية فى السلم الكروماتى l'échelle chromatique اذ أن هذا التعادل يولد ضربا من الاستواء indifférence واللاتميز indifférenciation الذى يعوق الولادة • وهكذا يبدو أنه فى هذه الموسيقى البرجسونية التى ترفض حبس حركة الصيرورة الحرة فى أطر سابقة على فعلها •• يبدو أن الديمومة الخالصة la durée pure تحطم نفسها بنفسها كما هى الحال عند برجسون • فعلى الرغم من ثراء الأحداث اللحنية التى تحفل بها الموسيقى اللامقامية فانها تظل فى أغلب الأحيان غريبة على الديمومة الحية la durée vivante • ولهذا نفهم أنها قد تطورت بطريقة طبيعية تماما من «نزعة تعبيرية» expressionnisme متجهة نحو «نزعة تخطيطية» schématisme تصدر عن الحاجة الى تعويض الحرية المطلقة للتعبير باللجوء الى مسلمات شكلية portulats formels فى محاولة لا جدوى منها للحلول محل الزمان الموسيقى •

(١) Voir G. Brelet : La Musique, architecture temporelle (Journal de Psychologie, Janvier-Mars 1940-1941, p. 77 et suiv.).

اللامقامية تثبت اذن عن طريق اللامعقول ضرورة تكيف الشكل الموسيقى مع المقولات الزمانيـــة الأساسية • وليست أكثر أنواع الموسيقى تحركا هي تلك التي تسمح بأكبر قدر من حرية الحركة ، ولكنها تلك التي تمنح من التحرك خارج كل علامة للاهتداء • ذلك أن الحركة الموسيقية ـ على حـ ـدرأى أريستوكسين Aristoxene العميق ـ هي في جوهرها مقيسة mesurable • وفضلا عن ذلك فان اللامقامية على الرغم من أنها قد انتخبت أعمالا موسيقية ذات قيمة ـ لم تستطع أن تصـــاغ في نسق ايجابي متسق يمكن أن نقـارنه بالمقامية ـ ونجاحات الموسيقى اللامقامية نجاحات فردية تقوم على ضروب من الاستطيقا المتباينة المتناقضة فيما بينها بحيث لا يخرج منها نسق له قيمة عالمية ، ذلك لأنه اذا كانت اللامقامية قد استطاعت أن تضم في توليف متسع كل ثراء الوقائع اللحنية ، فانها تفتقر الى ذلك الديالكتيك الزماني الذي تملكه المقامية، والذي ينبغي عليها بلاشك أن تجد له مثيلا ، بأن تنقله الى لغتها الخاصة • وهذا ما لم يحاول تحقيقــه أحد حتى الآن ، بأن يلجأ لتطوير الشـــكل اللامقامي الى التفسير الحر للانماط التقليدية من الأشكال المقامية • فاذا أردنا أن نتحرر اذن من المقامية ، كان علينا أن نســـتبقي منها ذلك القانون الزماني الـــذي تعبر عنه ، والـــذي يجب أن يخضـــع له كل فـــكر موسيقي (١) •

---

(١) يؤيد سترافنسكي فكرة مماثلة في كتابه Poétique musicale (La Flûte de Pan, J.B. Janin) فيقـــــول : « ليست كل موسيقى الا تتابعا لاندفاعات élans تتلاقى في نقطة محددة من السكون •• والنسق المقامي التقليدي لا يحمل لهذا القانون العام للجاذبية سوى شيء من الارتياح الوقتي ذلك لأنه لايتمتع بقيمة مطلقة •• وما يشغلنا اذن ليس هو المقامية في حد ذاتها ، بل ما يمكن أن نطلق عليه اسم استقطاب نغم polarité du son أو بعد أو حتى تركيب لحني • وقطب الصوت pôle du Ton =

ان كل نسق هارمونى يفترض علاقات زمانية يصبح اخراجها الى حيز التنفيذ ضروريا لكى يتولد عنه عمل موسيقى حى • ولا يكفى بالنسبة للمؤلف الموسيقى أن يكتشف نسقا هارمونيا أصيلا : وانما ينبغى أن يدخل هذا النسق اللحنى — الذى هو فى ذاته استاتيكى (سكونى) — فى نظام دينامى (حركى) ، وأن يندرج فى واقع الزمان • ويجب على الابداع الموسيقى يسانده فكر له قيمته خارج العمل الذى يحققه — يجب أن يشيد هذا النظام مع الزمان المعيش le temps vécu : فاستطيقا الزمان المعيش استطيقا للعمل الموسيقى بمعناه الصحيح •

وثمة أعمال موسيقية تحقق استطيقا لحنية أصيلة ولكنها لا تملك مع ذلك امتلاء الوجود la plénitude de l'existence لأنها تظل غريبة على التفتح الحى للديمومة التى تكمل وحدها الشكل الموسيقى • ولكن هناك على العكس من ذلك أعمال تفتقر الى الأصالة من وجهة النظر اللحنية — ومع ذلك تتمتع بذلك الكمال الشكلى الحى للتفتح الزمانى الذى يعوض نقص الفكر الهارمونى تعويضا كاملا . وعلى هذا النحو توجد قيمة للشكل الزمانى مستقلة عن القيمة اللحنية الخالصة ، وذلك لأن الشكل الزمانى — شأنه

= يؤلف المحور الجوهرى للموسيقى بطريقة ما . ولا يمكن تصور الشكل الموسيقى بدون العناصر الجاذبة التى تكون جزءا من كل تكوين موسيقى والتى ترتبط بسيكلوجيته • ومن هذه الحقيقة وهى أن قطبى الجاذبية ليسا فى مركز النسق المغلق الذى يؤلفه النسق المقامى ، نستطيع أن ننضم اليهما دون أن يكون من الضرورى الاذعان لبروتوكول المقامية » ، ص ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ •

هل الموسيقى اللامقامية ممكنة ، وما هى شروط امكانها ؟ هذه هى المشكلة التى نضعها فى مقالنا «فرص الموسيقى اللامقامية» Chances de la musique atonale (Valeurs, n°. sous presse, Alexandrie)

فى ذلك شأن الشكل الهارمونى ـ تحقيق لماهية اللحنية نفسها التى تضم فى داخلها هذين الشكلين على السواء . وهناك ميلوديات روسية شعبية معينة ذات مضمون هارمونى بسيط كل البساطة ، ولكنها تتمتع بامتلاء مستمد من الصنعة الحية للصيرورة التى يتم التعبير عنها فيها . وكذلك تولدت بعض الميلوديات فى الموسيقى الروسية المبنية على أسس علمية من التفتح الذى يبدو أنه يعيد تجديد أشد الهارمونيات استهلاكا . فاللحن لا يتحقق الا اذا اندرج فى منحنى زمانى حى ، كما أن هناك ملاء لحنيا ينبع مباشرة من الاندفاعة الزمانية الخالصة خارج كل شكل هارمونى . وثمة موسيقية باطنة musicalité immanente تستقر فى الشكل الزمانى . واذا كان امتلاء الهارمونيات وثراؤها لا يكفيان لابداع صيرورة موسيقية مليئة devenir musical plein فان الشكل الزمانى يكفى ـ اذا كان حيا ـ لابداع موسيقية عميقة تجعل كل ألوان الثراء الحسية التى تتمتع بها الهارمونية بلا جدوى .

وهناك نوعان من المؤلفات الموسيقية : مؤلفات تفتح لنا آفاقا هارمونية جديدة ، ولكنها لا تنطوى الا على فكر غير متحرك غريب على الديمومة ، ولا يمكن أن يولد منه شكل موسيقى محسوس حى ؛ ومؤلفات أخرى لا تنطوى الا على فكر هارمونى مبتذل ، ولكنها تحيا على الخاصية التى يتسم بها شكلها الزمانى . ويمكن أن نوافق على أن ثمة ما يبرر وجود مؤلفات موسيقية لا تكون الا عرضا نظريا لمذهب لحنى (١) بحيث تتضمن نداءا لأعمال أخرى كى تحقق هذا المذهب اللحنى فى الواقع . ولكن ينبغى أن نقول ان كل عمل موسيقى كامل حقا يجمع بين هذين الشكلين

---

(١) ينطبق هذا القول على Ludus Tonalis لهندميت . (أنظر مقال Louis Saguer عن هذه المقطوعة لباول هندميت فى مجلة Contrepoints ، العدد الرابع ، ص ٢٠) .

المتعارضين اللذين يقومان على جوهر اللحنية وجوهر الموسيقى : شـكل زمانى يسبغ على العمل جسده وواقعه المحسوس الحى ، وشكل لحنى له قيمته خارج العمل ويبقى بعده • على هذا ينبغى أن تضـاف الى اسـتطيقا النظر الهارمونى l'esthétique de la spéculation harmonique التى يجسـدها العمـل الموسـيقى ـ استطيقا العمل نفسه ، استطيقا الشكل الزمانى ، والزمان المعيش du temps vécu •

والواقع أن الشكل الزمانى لا يمكنه أن يظفر بكماله الا اذا امتزج أثناء فعل الابداع بالديمومة الداخلية durée intérieure للفنان المبـدع • والموسيقى بهذا المعنى ، وفى أكثر أشـكالها موسيقية ـ تعبير •• تعبير عن ديمومـة الوعى المعيشة ، وليس من شك أن هناك قوانين عامة للتأليف الموسيقى ، ولكنها ـ أى هذه القوانين ـ لا تعرف كيف تضع فى اعتبارها تجربة الزمان المعيش •• تلك التجربة التى تولد وحدها اشكالا متنوعة دائما ومتكيفة مع المادة اللحنية الجزئية التى يجب أن تتوافق معها[1] • فهناك ضروب من النمو مفتعلة ينشؤها الموضوع اللحنى thème فى مشقة ، وضروب أخرى طبيعية ينتجها الموضوع اللحنى على نحو من الخصوبة الداخلية ، ثمة أعمال تتفتح فى صعوبة وتجاهد عبثا لاجتياز الزمان ، وأعمال أخرى يبدو وكأن تفتحها الهارمونى يجد فى الزمان نفسه انطلاقة un élan تستسلم لها • وليست بعض الميلوديات سوى تجاور للأنغام juxtaposition pure de sons وبعضها الآخر ينطوى على صيرورة تولد وتكتمل فى يسر • وهناك

---

(١) والاستطيقا حين تجذب انتباه المؤلف الموسيقى لمثل هذه التجربة لا تحبسه فى احكام مستقرة مقدما •• وانما تكون أداة لتحرره ، اذا تسمح له بالانفصال عن الأشكال التقليدية جميعا ، وعن الأطر المجردة التى تفرض حدودهـا على الأشكال الداخليـة الحية فى وعيه •

ألوان من التكرار الآلى تغوص بنا فى ماض ميت ، وألوان أخرى حية من التكرار عبارة عن ولادات جديدة ؛ كما أن هناك أشكالا زمانية تصورية صرفة purement conceptuelles وأخرى تتجاوب مع تجربة حميمة • تكامل الأشكال المعيشة لا يقوم اذن على نوع من تحلل وضوحها فى صيرورة مائعة amorphe كتلك التى تدعو اليها البرجسونية bergronisme وانما تقوم على العكس من ذلك فى هذا الوضوح اللامتناهى الذى يعطى للأشكال صفتها المحسوسة دائما •

والفنان المبدع لا يستطيع أن ينشيء من موضوع لحنى نموا سهلا هارمونيا الا اذا أعاره واقع الديمومة الحميمة la réalité de sa durée intime ، والا اذا أصبح الشكل الموسيقى الذى يبدعه هو شكل وعيه نفسه • واستمرار تفتح النسيج الموسيقى يقتضى من روح الفنان التحاما حميما بالشكل واتحاد مصيره بالمصير الموسيقى. واذا كان الزمان المعيش باطنا فى الفعل المبدع للشكل اللحنى ، فليس ذلك مجرد تقرير سيكلوجى ، وانما هو بالأحرى مجمل معيار ينبغى أن يخضع له الابداع الموسيقى عن وعى • ذلك أنه اذا كان الزمان المعيش ضروريا لاستكمال الشكل الزمانى ، فانه لابد للفنان المبدع من أن يجرى داخل نفسه وبارادته هذا الاتحاد بين المعيش وبين الشكل بدلا من أن يترك الشكل ينبنى خارج ديمومته الحميمة • وقد يرى الفنان نفسه فى كثير من الأحيان متوقفا عند نمو كان حيا حتى لحظة توقفه ، ويرى أنه لا يستطيع أن يواصل العمل فيه الا بطريقة مصطنعة لا ترضيه ، ويحس فى لحظة معينة أن تصدعا قد حدث بين تلقائية ديمومته ونمو الشكل، وأنه لا يستطيع أن يصاحب هذا الشكل من داخل نفسه — ان صح هذا التعبير • واذا أراد أن يكتشف الطريقة التى يمكن أن ينجز بها هذا النمو على نحو مرض ، فلابد أن يعيشه من جديد ، حتى يجد فى وعيه — على هذه الصورة — الاندفاعة التى ولد منها

والتي يمكن أن يولد منها ثانية لكي يكتمل . وفي الابداع الموسيقى يجب أن يمتزج الشكل بديمومة المبدع الحية حتى يستطيع أن يحمل معه واقع الزمان نفسه .

ولا جدال في أن كثيرا من الموسيقيين ستعتريهم الدهشة من أننا قد وضعنا في مركز الابداع الموسيقى تجربة زمانية ربما لم يفطنوا الى وجودها قط . وسبب ذلك أن فكرة الزمان تنتمي الى التأمل النقدى réflexion critique لا الى عملية الابداع . ففى فعل الابداع تتحقق تجربة الزمان مباشرة في الألحان دون أن تمر بانحناءة التأمل التصورى بحيث أن رجل الاستطيقا يجد التجربة الزمانية ويستنبطها ، ولكن الفنان لا يتصورها بالضرورة . ولهذا يمكن أن يوجد انفصال عميق في نفس الفنان المبدع بين المفهوم الذى يكونه عن فعل الابداع ، وواقع هذا الفعل . وقد تكتشف عند الموسيقى الذى يفكر في الزمان متوسلا بالشكل اللحنى — مفاهيم خاطئة عن الزمان ، تناقض ماهية الموسيقى وماهية الزمان الموسيقى . ولكن قد يقال : اذا كان الزمان الموسيقى موجودا ضمن الشكل اللحنى ، واذا كانت التجربة الزمانية تتحقق تلقائيا في العملية الخالقة processus créateur فلماذا نلفت نظر الفنان المبدع الى المفهوم التصورى للزمان la notion conceptuelle du temps ؟ الزمان الموسيقى يوجد عند نقطة التقاء الديمومة النفسية بالزمان الموضوعى للمادة اللحنية . بيد أن هذا الالتقاء الذى يتحقق من تلقاء نفسه في أحسن الحالات، لا يتحقق بالضرورة ، ففي كثير من الأحيان تشيد الديمومة اللحنية في الفراغ مستقلة عن هذه التجربة النفسية للزمان التى ينبغى أن تجد فيها انطلاقتها ، اذ ينبغى أن يتحد عند الفنان — بصورة قاطعة — الزمان المعيش والديمومة الموسيقية ، وهذا غير ممكن الا عن طريق تأمل تصورى réflexion concpetuelle يستوعب الوحدة الجوهرية l'essentielle unité . وعلى هذا يجب أن ينضم

التأمل النقدى الى العملية الخالقة وأن يؤكدها بأن يضفى عليها الوعى بذاتها • وهكذا يبدو مرة أخرى أنه لا ينبغى أن نقيم تعارضا بين التأمل والابداع ، وأن التصور الحقيقى لعملية الابداع لا يمكن الا أن يكون محبذا لنجاح الفنان •

فكيف يتحقق اتحاد الشكل اللحنى وديمومة المبدع المعيشة؟

التجربة المعيشة لا يمكن أن تكون ممكنة الا بواسطة الشكل، سواء فى الابداع ، أو فى تأمل العمل الفنى • ولا يتم التعبير عن تجربة المبدع الزمانية فى عالم الألحان على نحو مباشر : فلابد له لدخول هذا العالم من الخضوع لقوانينه — أعنى لمنطق الزمان الكامن فى المقامية وفى العلاقات الهارمونية [1] • فالنمو الموسيقى يملك قوانينه الزمانية الخاصة التى بتأثيرها على تجربة الفنان الزمانية ترغمه على التكيف معها • فما هى هذه القوانين ؟

سبق أن قلنا ان اللحنية تملك شكلا مزدوجا ، وان الموسيقى تولد من تجسيدهما الواحد والآخر تجسيدا لا سبيل الى انقسامه• ومع ذلك فهناك نمطان من النمو الموسيقى développement musical نمط يحدد فيه الشكل اللحنى الشكل الزمانى ، ونمط آخر يحدد فيه الشكل الزمانى الشكل اللحنى • والشكل الانطباعى impressionniste ينتمى الى النمط الأول ، بينما ينتسب الشكل الكلاسيكى الى النمط الثانى •

وعند ديبوسى يتم اتحاد حميم بين الشكل الزمانى والشكل

---

(١) يمكن الرجوع فيما يختص بنقد التصور البرجسونى للفن وتفنيده الى المقال الذى كتبه ر• باير R. Bayer فى المجلة الفلسفية Revue Philosophique عدد يناير — يونية سنة ١٩٤١ ص ٢٤٤ تحت عنوان « استطيقا برجسون » .L'Esthétique de Bergson

اللحنى ، وكأن الشـكل الزمانى قد تم اكتشافه داخل الشـكل اللحنى نفسـه ، ويبدو كأنه ولد منه تلقائيـا • وتمتزج تجربة ديبوسى الزمانية مع حدسـه بالعـلاقات اللحنية ، وتولد رهـافة ادراكاته السمعية ضروبا من النمو (أو التفاعل) تنبثق مباشرة من الهارمونيات مباشرة ، بحيث تجعل العملية اللحنية المشتركة غير مجدية • وعلى هؤلاء الذين يعيبون على الموسـيقى الانطباعية خلوها من الشـكل ، ينبغى أن نرد بأن الشـكل فى مثل هذه الموسيقى ليس سميترية ظاهرة مبتذلة ، وانما هـو شكل أشـد ارهافا وخفـاء منه فى الموسيقى الكلاسـيكية ، كما أنه يحتجب داخل العلاقات اللحنية نفسها ، ورهافته تتضح فى المرونة التى يخضع بها للهارمونية • واذا كانت اللحنيـات les sonorités فى نمـو الموضـوعات اللحنية développements thématiques فى المذهب الكلاسيكى تابعة لأشكال زمانية سابقة ، فانها فى المذهب الانطباعى تنطوى فى ذاتها وفى علاقاتها الطبيعية بعضها مع البعض الآخر ـ على مبدأ تفتحها principe de déploiement ومع ذلك فان النمو عنـد ديبوسى يمتلك وحـدة واستمرارا لا يقلان أهميـة عن نظيريهما فى النمو الذى يتبعه الشـكل الكلاسيكى • والاختلاف بينهما هو أنه فى الشكل الانطباعى تكون التماثلات les analogies فى « الجو العام » atmosphérique أكثر من أن تكون تماثلات فى البنـاء ، وأنهـا تقوم على توافقات assonances لا على تخطيطـات زمانية مجردة • والديمومة توجد هنا بوصفها مطلبا تقتضيه المادة اللحنية ، ولهذا فانه بدلا من أن تخضع هذه المادة لوحدة خارجية للموضوعات اللحنية فانها تنتظم طواعية حول « جو » Stimmung هارمونى • وهكذا تستطيع النزعة الانطباعية للزمن داخل المادة اللحنية أن تتجاهل الشكل الزمانى المجرد الذى يحمل لها نظاما خارجيا غير نوعى non-spécifique • ومن الطبيعى أن مثل هذا المفهوم الذى تحققـه الانطباعية للعلاقات القائمة بين الشـكل الزمانى

والشكل اللحنى يتجاوز هذا المذهب كثيرا ، ويمثل فى الواقع امكانية من الامكانيات الدائمه المتاحة للموسيقى • ولنذكر مع ذلك أن مثــل هذا المفهوم ينطوى على خطــورة : فزمــان الموســيقى الانطباعية ينزع — لأنه الزمان الموضوعى للمــادة اللحنية — الى الانفصال عن الديمومة المعيشة لكى يذوب فى العلاقات الهارمونية السكونية (الاستاتيكية) التى تتلاشى فيها كل صيرورة •

وفى النوع الثانى من أنواع اتحاد الشكل اللحنى والشكل الزمانى تخضع اللحنيــة لشــكل زمانى خارج عنها ويرغمها على الاذعان لنزعتــه التخطيطية schématisme • ومع ذلك فان هــذه النزعة التخطيطية ليست خارجية عن المــادة اللحنية الا بصورة نسبية • فكل لحنية تحتوى فى ذاتها على شكل زمانى مستقل الى حد ما عن شكله الهارمونى : انه اتحاد للدوام والتغير ، اذ أن صيرورته تسرى داخل حضوره غير المنقسم son indivisible présence • وعلى هذا النحو نجد ديالكتيك اللحن وتنوعاته الذى هو قانون الشكل الكلاسيكى نفسه كامنا فى اللحنية ذاتها • وفضلا عن ذلك فان اللحنية تعبر عن اتحاد شكل زمانى بشكل لحنى بحيث أن النمو الذى يخضع لهما يحقق أيضا هذا الاتحاد • ويكفى أن نتذكر القواعد التى يخضع لها تحويل الألحان modulation فى الكلاسيكية لكى نثبت أن الشكل الزمانى كان يبحث فيها دائما عن الاستناد على الشكل اللحنى الى حد ما • ومع ذلك فان الشكل الزمانى قد ظل مستقلا على نحو نسبى : اذ يبدو أن نمو الموضوع اللحنى يخضع اللحنية لزمان يقوم مقام الأداة لنزعة التخطيطية البناءة • ولهذا السبب تتخذ اللحنية طابعا مجردا — ان صح هذا التعبير ، فى نفس الوقت الذى يتلاشى فيه جوهرها المحسوس لحساب شكل زمانى خالص يتجاوزها ويتخذ له قيمة خارجها •

ولكن ، لأن نمو الموضوع اللحنى développement thématique

منفصـل عن اللحنية la sonorité من حيث جوهره المحسـوس ٠
وعلى الرغم - أو ربما بسبب - طابعـه المجرد ، فانه يبدو كأنه
يدعو الديمومـة الذاتية la durée subjective ٠ والموضوع اللحنى
ينتج النمو بنوع من الخصوبة الداخلية : فثمة صيرورة حبيسة
داخله ، تتطلع الى الازدهار ٠ وهناك ملاحضات شائقة حول الطرق
المتباينة التى ينتج بها الموضوع اللحنى نموه (١) ٠٠ وهى تتجاوب
مع تجارب زمانية أصيلة ٠ وقد يكون جمال اللحن وكماله عائقين
من جوانب معينة لنموه الحر : ذلك أنه فى صيرورته المغلقة الموصدة
على كماله اللازمانى ، يملك اكتفاء يجعل النمو لا مجديا ، وامتلاء
يصعب على النمو المحافظة عليه ٠ وعلى العكس من ذلك يستطيع
لحن مبتذل فقير ٠٠ يستطيع - بطواعيته لقدرة الفكر الخالقة -
أن يستحضر ديمومة خصبة تسمح له بالنماء ٠ وهكذا نجـد أن
بعض الموضوعات اللحنية لا قيمة لها الا لأنها استطاعت أن تنمو ،
بينما بعض أنواع النمو تتخذ قيمتها من لحن جميل نجده فيها ٠
وكما نجد هنـا قانونا من قوانين الشكل الموسيقى ، فاننـا نجد
أيضا قانونا يعبر عن النشاط الداخلى ٠ فكل حضور ملىء ينشىء
فى الوعى رفضا للزمان ، وعلى العكس من ذلك ، كل عدم اكتفاء
مبـدئى يوقظ فى الوعى ارادة للتجـاوز تتولد منها صيرورة
مبدعة ٠

الفن الموسيقى يتحقق اذن فى أعمال لا تكون ذات قيمة الا اذا
ضمت قدرا من الديومة الحية durée vivante ٠ وينبغى أن يحتفظ
النمو بما فى الموضوع اللحنى من امتلاء وأن يحقق ما فيه من
وعود ٠ والنمـو اذن عبـارة عن « تفتـح فى الزمان » لا يتحقق
بواسطة عمليات آلية (ميكانيكية) : وهو يعبر فى عالم الألحان

(١) G. G. Brelet; Bela Bartok : Musique savante et musique populaire (Contrepoints, III Mars-Avril 1946, p. 50 et suiv.).

الخيالى ـ عن الخطوات التى يسلكها الوعى لتنظيم حياته الزمانية الحميمة • والصيرورة الموسيقية ـ شأنها فى ذلك شأن صيرورة الوعى الحقيقية ـ تقوم على تماثلات معينة analogies •• تماثلات فى المتتابع le successif تسمح لهذا المتتابع بأن يشيد • وليست الصلة بين اللحن وتنوعاته سوى تعبير عن قانون زمانى يسرى على صيرورة الوعى نفسه • ونستطيع أن نقول ان اللحن من حيث جانبه الذاتى هو بالنسبة لوعى الفنان الخالق تخطيط دينامى schéma dynamique ينظم صيرورة العمل الفنى ويضفى عليها معناها بأن يتجاوزها ويسيطر عليها • كما نستطيع أن نذكر أيضا ان اللحن يمثل بالنسبة للفنان الخالق وللمتأمل على حد سواء واقعا معينا فى نفس الوقت الذى يكون فيه انبثاقا لامكانيات متعددة تعلن نموه المقبل • والمستقبل الذى يعطى للزمان الموسيقى ـ كما يعطى للديمومة الواقعية ـ معناه ، يرتبط فى الواقع بتنبيه تلك الامكانيات التى توحد بين اللحن ونموه •

والشكل الموسيقى يريد أن يعيشه وعى يعبر به عن نفسه • وهذا القول يصدق على الابداع كما يصدق على التأمل • ولهذا تمتلك أشكال التأليف الموسيقى قيمة شكلية موضوعية ومضمونا حيا فى الوقت نفسه • والديالكتيك الذى يقوم بين اللحن وتنوعاته يترجم ديالكتيك الولاء والتجديد الذى به يكون الوعى نفسه • والفكرة الموسيقية تحمل فى طياتها قوة على النمو ، أعنى قدرة على التفتح الزمانى فهى فى حد ذاتها صيرورة كاملة لازمانية تنظم صيرورة العمل الفنى ؛ كما تنظم الوحدة اللازمانية للوعى صيرورتنا الداخلية • واذا بدا الشكل اللحنى للبعض حيا دائما ، وللبعض الآخر معطلا périmée ، فاننا نستطيع أن نؤكد أن هؤلاء وأولئك على حق : أعنى هؤلاء الذين يحترمونه ، وأولئك الذين يتحررون منه ـ لاحترام مضمونه الحى : أعنى القانون الذى يخضع له الوعى االذى يعبر به ، والذى لا يستطيع أى فكر موسيقى الافلات منه •

للشكل الزماني اذن وجهان : وجه ذاتي ، وآخر موضوعي• وكما أن الزمان لا يكون معيشا فى العمل الموسيقى الا من خلال الشكل ، كذلك لا يكون الشكل واقعيا الآ اذا تجاوبت معه فى نفس الفنان المبدع تجربة زمانية •• تجربة يصل فيها الى الوعى بالقوانين التي تعبر فى وقت واحد عن معقولية كل صيرورة معيشة وواقعيتها • واذا كان من الممكن أن يوجد ثمة انفصال بين حياة الفنان المبدع وعمله ، خارج فعل الابداع ، فان الاتحاد بينهما يتحقق بالضرورة حين يكتمل هذا الفعل • فلابد للفنان أن يحيا فى الشكل الذى يتخذه عمله •• وقد تكون حياة شكلية صرفة ، ولكنها تعبر على هذا النحو بصورة أفضل عن قوانين الوعى الخفية، وعن النزعة التخطيطية الزمانية le schématisme temporelle التى هى مبدأ كل نشاط روحي • وهناك أشكال حية، وأشكال خاوية، كما أن هناك ضروبا شكلية من النمو بالمعنى القادح لهذه الكلمة — ضروبا ليست سوى استنباطات مجردة وغريبة على الديمومة الواقعية • وهذا لأنه اذا لم يكن الزمان الموسيقى معيشا خالصا ، فانه لا يكتمل مع ذلك الا بتطابقه مع دينامية الوعى العميقة • ويحدث فى كثير من الأحيان أن بعض السيمتريات symétries التصورية الخالصة فى العمل الموسيقى والتى لا يشيع فيها الحياة استمرار صيرورة كامنة — تحاول عبثا أن تحل مكان هذا التكوين العضوى التلقائى organisation spontanée النابع من ديمومة الوعى النشطة ، اذ ينبغى أن يتميز النمو الموسيقى بتلقائية النمو التى تميز الديمومة الداخلية • ولابد أن نستشف وراء الألحان تتابع الفعل الذى يعمل على تكوينها ، والايقاع نفسه فى ذلك التداول بين المتوقع وغير المتوقع الذى يعطى لديالكتيك اللحن وتنوعاته واقعه الذاتى •

وأيا كانت تحولات البناء la transformation de structure التى تخضع لها — وينبغى أن تخضع لها الأعمال الموسيقية أثناء

تطور الموسيقى ، فانها لن تستطيع أن تنقض هذا القانون الأساسي للثبات والتغير الذى تضفيه المعقولية l'intelligibilité على الصيرورة اللحنية في نفس الوقت الذى تستجيب فيه لديالكتيك الديمومة الداخلية العميق • والفعل الخالق يعبر بالضرورة في ممارسته عن قوانين النشاط الروحي ، ولانبالغ اذا قلنا انه كلما تحرر الموسيقى من الأشكال التقليدية ، وكلما تطلع الى الشكل الحر •• كان ألزم له أن يجعل قوانين النشاط الحر الداخلى تسود على ذلك الشكل

ويبدو أنه من الواجب على كل موسيقى – وفى الموسيقى الحديثة على وجه الخصوص – أن يبدع شكله الخاص بحيث يتكيف مع مفهومه اللحني الخاص ، ويعبر عن المسيرة الخاصة التى تتخذها خطواته الخلاقة • ولأنه لم يعد يتلاءم مع قواعد جاهزة ، كالموسيقى الكلاسيكي – فمن واجبه بالأحرى أن يكون مخلصا لأشكال نشاطه الخفية • وهكذا نجد أن التحرر من الشكل الكلاسيكي لا يخلص الموسيقى الحديث من كل ارغام، وانما يخضعه لذلك الشكل الأصيل المتولد عن شخصيته نفسها • ولأن من واجبه أن يبدع بنفسه أشكاله الخاصة ، فان المعارف التكنيكية القديمة لا تكفيه ، بل يجب عليه أن يجد فيما وراءها المقتضيات الاستطيقية التى تعبر عنها تلك المعارف ، وأن يعرف نفسه لكى يؤكد شخصيته الروحية التى هي أساس شخصيته الفنية •

الفصل الثانى

التجربة الخالصة

الديمومة المرضية (الباثولوجية)

لابد أن يتحد الشكل الموسيقى بصيرورة الوعى المعيشة ، وهذا الاتحاد يمكن أن يتم وفقا لطريقتين متناقضتين ولكنهما غير متعادلتين من حيث القيمة : فاما أن يتحد الوعى مباشرة بالشكل الموسيقى الخالص بقدر ما يكتشف فى ذاته عن طريق ضرب من التدريب الداخلى ديمومة نشطة تتسع لهذا الشكل ، أو أن تتحد الأنا السيكلوجية بالشكل اللحنى بنوع من التوفيق بين مطالب هذا الشكل وارادتها للتعبير به • وبذلك تنشأ لدينا الموسيقى المطلقة •• موسيقى الزمان الخالص ، أو الموسيقى المعبرة •• موسيقى الزمان الانسانى المتعين •

والواقع أن اتفاق الشكل الموسيقى مع الصيرورة المعيشة يتحقق على مستوى الوعى السيكلوجى والتجريبى الزاخر بالرغبات الانسانية تارة ، وعلى مستوى الوعى الروحى تارة أخرى، وفى فعله الخالص الذى يجعل من الشكل اللحنى ـ بعد انتصاره على كل أحواله ـ تعبيرا عن قدراته الخالصة • واتحاد الشكل اللحنى بالوعى السيكلوجى لا يتحقق دون اصطدامات : اذ يتعلق الأمر هنا « بالتركيب مع المحافظة » "transposer en conservant" • وينبغى على الأنا التى تعبر عن فرديتها وعن الحدود الكامنة فيها ـ أن تنفصل

عنها لكى تنضم الى الشكل الفنى • ولكن عندما يتطهر الوعى ـ فى تصاعده نحو فعله ـ من كل مادة انسانية ، يلتقى فى ذاته بزمان فعال ينطوى فى نفسه على قدرة بناء الشكل الموسيقى •

ولقد ميزنا فى البداية بين نمطين من المبدعين : النمط السيكلوجى والنمط الشكلى • والواقع أن الابداع : اما أن يكون حرا ومطلقا ، فيضع وجودا جديدا هو وجود العمل الفنى ، ووجود المبدع الذى يجعله عمله على ما هو عليه ، أو أن يكون الابداع تركيبا لوجود قد أعطى فعلا : فهو ليس تعبيرا عن الفعل الذى يملك الوعى بواسطته أن يبدع نفسه ، وانما تعبير عن جوانب من هذا الوعى •

وهذه التفرقة بين نمطين من المبدعين تنعكس فى وجود نمطين من الديمومة الموسيقية durée musical: ديمومة تجريبية وسيكلوجية تولد من تجربة الصيرورة للحالات النفسية ، وديمومة شكلية وخالصة تولد من الفعل نفسه الذى يشيد به الوعى صيرورته الداخلية •

ولأن العمل الموسيقى يحيا فى الديمومة ، فانه يعكس بالضرورة المراحل المبدعة التى يولد منها • فاذا كنا نستطيع فى الفنون الأخرى أن نتناسى عملية الابداع بأن نتأمل العمل الفنى الذى يحقق هذه العملية ويلغيها فى آن واحد ، فانه يبدو أن الموسيقى لا يمكن أن يكون لها معنى خارج الابداع الموسيقى ، وفهم الشكل اللحنى معناه العثور على الأفعال التى أبدعته •

بيد أن هذا التعبير الضرورى عن الفعل الخالق فى الشكل الموسيقى ، يهدد الموسيقى بخطر يكاد يكون مجهولا لدى الفنون الأخرى : فالشكل يجازف بأن يتلاشى فى الدينامية الذاتية le dynamisme subjectif التى يصدر عنها ، وبأن يتخلى عن مطالبه الداخلية • ولقد رأينا أن هناك نزعة تجريبية للمادة

اللحنية ، وهذه التجريبية لا تخاطر بتحطيم الشكل الموسيقى من حيث أنه تسود فيهـا بالضرورة نزعة شكلية خفيـة على القدرات البنائية pouvoirs constructeurs ؛ ولا تستطيع النزعه الانطباعية نفسها التى تؤكد على الجانب السيكلوجى والذاتى لهذه التجريبية أن تفلت من تلك الشـكليه الضـمنية التى يبـدو أنها كامنة فى اللحنية ، والتى تنقذها من الذاتية الخالصة لأنها باطنية دائما فى الانطباعات الذاتية ، ولكن اذا كانت هناك نزعة تجريبية للزمان حيث تسود أيضا نزعة شكلية باطنة ، فهناك تجريبية خالصة تنزع فيها الديمومة الذاتية الى اذابة الزمان الموسيقى فيها اذابة تامة • والواقع أن الزمان يقاوم فى يسر أقل من مقاومة المادة اللحنية لفعل التجربة المعيشة الخالصة : لأنه اذا كانت الحنيـة تبقى خارجيـة بالنسبة للوعى الذى يتأملها ، فان الديمومة لا توجد الا بمقدار ما يعيشها هذا الوعى الذى لا يعرف كيف يضعها خارج نفسه • وهكذا تخاطر الديمومة السيكلوجية التى تعطى للزمان الموسيقى جوهره العينى ــ تخاطر باذابة الأشـكال فى السـيولة الخالصـة لصيرورة مائعة •

والزمان الموسيقى عبارة عن اتحاد دينامية ما بشكل ما • ولما كانت دينامية الديمومة الخالصة تخلو من الشكل ، فانها لا تستطيع أن تبنى عملا موسـيقيا يتفتح فى ديمومة مسـتقلة خارج الزمان المبتذل (الجارى) ، بيد أن الشـكل الموسـيقى لا يسـتطيع دون دينامية كامنة فيه أن يصل الى ذلك الوجود المحسوس الذى يسمح له بأن يتحد مع صيرورة الوعى الذى يتلقاه • ومع ذلك فان الزمان الموسيقى يميل صوب جانبه الديونيزوسى المعيش تارة ، وصوب جانبه الابولونى الشكلى تارة أخرى • واذا استطعنا أن نقول ان الكلاسيكية تتحول الى الشكل على سبيل التفضيل ، فان الرومانتيكية لا يمكن تصـورها الا بوصـفها رد فعل ضـد موضـوعية النزعة الكلاسيكية ، وبوصفها تحررا لطاقات الصيرورة والديمومة بالذاتية

من ألوان القهر التى يفرضها هذا الزمان الشكلى والموضوعى الذى خضعت له الموسيقى الكلاسيكية ٠

والكلاسيكية تضحى فى كثير من الأحيان بالديمومة الذاتية فى سبيل الشكل الموضوعى ، وبذلك تحرم هذا الشكل من كل مادة محسوسة لكى تجعله حبيسا داخل مخططات مجردة ٠ والشكل الكلاسيكى ينبنى طواعية خارج التجربة الزمانية ، وبذلك يقصر الديمومة الحية على الأفعال التى يتصوره بها العقل ويفكر فيه ويهمل ذلك الاستمرار المرن، وتلك الحرية غير المتوقعة imprivisible اللذين يوجدان فى قلب الصيرورة. والبناء اللحنى la construction thématique المؤسس على السميترية ، يحبس اندفاعة الديمومة ويحطمها بأن يخضعها لسكونية مكانية statisme spatial ٠ وهنا نتذكر الانتقادات التى وجهها برجسون للنزعة العقلية وهى نفسها الانتقادات التى يمكن أن نوجهها الى النزعة العقلية الاستطيقية التى هى الكلاسيكية — حين يعيب عليها تمزيق الاستمرار المتحرك غير المنقسم للديمومة ، لكى تفرض عليه نزعة عقلية تذيبه فى المكان وتقضى على أصالته ٠

وينبنى الشكل الكلاسيكى بتداول التحليل والتركيب : وعلى هذا النحو يتم التعبير فيه عن أفعال العقل الأساسية ٠ ولكن ، هل يستطيع العقل أن ينفذ الى صميم الزمان وأن يبدع ديمومة موسيقية حية ؟ والموضوع اللحنى le thème فى العمل الكلاسيكى أبعد عن أن يكون كلا غير منقسم totalité indivisible تشيع فيه اندفاعة فريدة ، ولكنه يتألف من اجزاء متباينة ومستقلة ، يضع مبدعها فى ذهنه تطويرها المقبل ٠ وعلى هذا الأساس ينقسم من تلقاء نفسه الى موتيفات motifs والى عناصر يشيد منها ذلك التركيب الذى هو الشكل الكلى للعمل ٠ وبدلا من أن يتمتع الموضوع اللحنى بوحدة حقيقية ، يتم تصوره فى علاقته بضرورات تحليل يعمل على تفكيك

العناصر • وكما أن الديمومة الموسيقية توجد ممزقة فيه ، فكذلك لابد من استنباطها في النمو عن طريق التوليف (التركيب) بالاضافة synthèse additive لأجزاء الموضوع اللحنى • ولكن هذا المنهج فى التقطيع technique de fragmentation الذى يحاول البناء باستخدام المتصل مع المنفصل ، لا يعرف كيف ينضم الى الاستمرار الحى للصيرورة • وهذه العملية من التحليل والتوليف ، ومن التفكيك واعادة التركيب التى تتصدر الشكل الكلاسيكى تولد سيمتريات تجعله واضحا بصورة مباشرة ، ولكنها تبعده أيضا فى كثير من الأحيان عن الديمومة المحسوسة la durée concrète ، فهناك نوع من الصلابة التى يتسم بها الزمان الموسيقى فى العمل الكلاسيكى •• صلابة تنبع من رفضه للديمومة المعيشة ، واعتناقه لزمان معقول محض purement intelligible يمكن اعادة بنائه كله بواسطة العقل •

والصيرورة هى العنصر اللامعقول والذى لا يمكن التنبؤ به imprévisible فى الزمان •• هى ما يندفيه على العقل وعلى مبدأ الهوية principe d'identité • فاذا كان الموضوع اللحنى فى العمل الموسيقى يشخص مبدأ الهوية الذى يسمح لنا بالتفكير فى الزمان، فان النمو يعبر عن قوى الصيرورة النشطة ، وعما هو ممكن وغير متوقع فى « المغامرة الزمانية » l'aventure temporelle • غير أن الشكل الكلاسيكى يميل فى الوقت نفسه الى انكار الصيرورة بأن يجعلها حبيسة شكل سابق على فعلها • ففى الصوناته مثلا يتضمن النمو اللحنى تصورا عقلانيا للزمان حيث يعود المتغير variable الى الثابت permanent الذى يسيطر على الاندفاعة اللامعقولة للصيرورة l'élan irrationnel du devenir • فليس الموضوع اللحنى باطنا دائما فى نموه فحسب ، وموضوعا بوصفه العلامة غير المتغيرة لكل التغيرات ، وانما تتم فى كل لحظة من لحظات الصيرورة المحافظة على فكرة الكل l'idée du tout التى يرمز اليها الموضوع

اللحنى ، والواقع أن الموضوع للحنى عبارة عن صيرورة مغلقة على نفسها ، محتوية فى شىء من الاختصار على الصيرورة الكلية للعمل بحيث أن فكرة الكل هى التى تحدد أجزاءه ، وتعطى للعمل الكلاسيكى غائيته الداخلية • وعلى هذا النحو يسيطر الموضوع اللحنى على نموه دائما ويبدو كأنه يحمله فى داخل نفسه ، والصيرورة التى تولد منه بدلا من أن تسحبه خارج مضامينه الحميمة تستقر فيه وتؤكده •

وينزع الموضوع اللحنى فى الشكل الكلاسيكى الى الغاء صيرورة العمل بتحديده تحديدا مسبقا • واذا كان لابد لهذا الموضوع اللحنى من أن ينمو ، أى أن يتلقى الصيرورة فى ذاته ، فان نموه عبارة عن المغامرة الزمانية لماهية تحفظ فيه هويته وثباته • وقد يبدو أحيانا ـ بلا شك ـ أن النمو يكاد يفلت تماما من سلطان الموضوع اللحنى لكى يستسلم لنزوات الصيرورة ، ولكن هذا كله مجرد ظاهر فحسب ، فان الموضوع اللحنى يسيطر خفية على ما يبدو انه فيما وراء ذاته être au delà de lui • والفنان الكلاسيكى يميل الى أنكار الصيرورة لأنه يسعى الى بلوغ الشكل الثابت ، والفكرة اللامتغيرة l'idée immuable وراء التغير ـ ذلك التغير الذى هو فى رأيه ظاهرى محض purement phénoménal • أما بالنسبة للرومانتيكى فالأمر على عكس ذلك ، اذ يستقر الوجود فى التغير نفسه ، وهذا تصور يتفق مع سيكلوجيته الاستطيقية التى توجهه نحو الديمومة الانسانية المتخصصة ، ونحو تجربة العملية الزمانية نفسها التى أحس بطابعها المؤثر • ولكن فى نفس الوقت الذى تعبر فيه الرومانتيكية عن تصور للزمان ، فانها تؤكد على جانب ضرورى للزمان الموسيقى •• جانب أهمله الكلاسيكيون طويلا ، وأعنى تأكيدها على التجربة السيكلوجية للزمان التى هى منبع كل شكل موسيقى محسوس حى • ولهذا فان النزعة التجريبية الخالصة للديمومة ينبغى أن تثأر للتجربة الزمانية من الازدراء الذى حملته

لها النزعة العقلية الكلاسيكية • بيد أن المشكلة التى تضعها أمامنا تجريبية الديمومة كما يعبر عنها الشكل الرومانتيكي هي أن نعرف: هل تشبع التجربة الخالصة للزمان احتياجات الزمان الموسيقى ؟ وهل تحطم هذه التجريبية نفسها فى نهاية الأمر برفضها الاعتراف بأن المعيش لا يكون ممكنا فى الفن الا بواسطة الشكل ؟

والشكل الرومانتيكى هو الشكل المعارض تماما للشكل الكلاسيكى • ذلك أن الشكل الرومانتيكى بدلا من أن يلتفت صوب « فكرة » الصيرورة العليا ، فانه قبول لهذه الصيرورة نفسها ، وتسليم بالديمومة السيكلوجية • وفيه يتم التعبير عن قلق الضمير وشقائه المتولدين عن ماهيته الزمانية التى قضت عليه بالحياة فى العنصر غير المكتمل للزمان • فهذه ليست موسيقى للفعل وللحاضر، ولكنها موسيقى لغير المتحقق ، ما دامت تريد أن تكون مخلصة للصيرورة التى تظل امكانياتها الغامضة مستعصية على التحديدات وعلى فعل الشكل • ولكن هل يمكن التعبير عن الصيرورة ، أعنى هل يمكن تحقيقها والتفكير فيها دون تناقض ؟ أليس التعبير عنها معناه تحديدها •• أعنى القضاء عليها ؟

وبدلا من أن تخضع الديمومة السيكلوجية فى الموسيقى الرومانتيكية للشكل خضوعا شديدا ، فانها تتحرر وتترك لنفسها•• والعملية المبدعة عند الفنان الكلاسيكى يلغيها النجاح الموضوعى للعمل ، أما عند الفنان الرومانتيكى فان المحاولات وضروب الندم والسير المرتجل للعملية الخالقة يسجل فى العمل الذى يتلاءم شكله الزمانى فى طواعية مع الديمومة السيكلوجية •

ومع ذلك فان الشكل الرومانتيكى أبعد عن أن يكون التعبير المباشر عن الصيرورة الخالصة ، ولكنه بالأحرى اعادة بنائها • ويتم تجاوز الديمومة السيكلوجية الى شكل يحاكيها بفضل اتساقه الباطنى • والعمل الموسيقى — حتى فى موسيقى الصيرورة — عبارة

عن صيرورة مستقلة بذاتها تفلت من الصيرورة الحقيقية ــ صيرورة هي في ذاتها وجود « لا يصير » ne devient pas ولكنها تبقى مغلقة على نفسها بصورة قاطعة • وترجمة الصيرورة معناها السيطرة عليها ، لأن ذلك معناه التفكير فيها خارج كل مادة إنسانية ، خارج كل واقع ممكن ــ على حسب فكرتها نفسها • وهكذا نجد أن فكرة الصيرورة في الشكل الرومانتيكي تسيطر على تحققه الشكلي ، بحيث تنتزع الديمومة السيكلوجية من تلك السيولة الخالصة التي لا يستطيع العمل الموسيقى أن يحفر فيها شكله • وحين يختم الرومانتيكي عمله مثلا بصيغة استفهامية على النغمة المتسلطة la dominante بدلا من أن يختم على مقام الأساس la tonique أعني حين يتجنب عدم تحديد صيرورة العمل ، ويجعله يتواصل مع الصيرورة العادية لكي يعطينا شعورا بتدفقه اللامحدود ــ لا تكون هذه هي الصيرورة ، وانما فكرة الصيرورة ، وقد أعيد التفكير فيها بما يتفق مع الشكل اللحنى • فالشكل الرومانتيكي ــ بوجه عام ــ الذى اختار الصيرورة يرفض واعيا الشكل الكلاسيكي الذى يقضى على الصيرورة ازاء الوجود • وبإنكار كل ما يترتب على الشكل الكلاسيكي ، تخلق موسيقى الصيرورة اتساقا شكليا جديدا •

هذا اذن انجاز خاص قامت به الرومانتيكية •• انجاز داخل الصيرورة ذاتها • والواقع أن الشكل لا يستطيع أن يكون معطى سيكلوجيا خالصا ، فهو فعل من أفعال الفنان ، وسواء أكان الفنان كلاسيكيا أم رومانتيكيا ، فلابد له من أن يستقر على مستوى الأفعال لا على مستوى المشاعر أو الاحساسات الخالصة • وتأتى وحدة الشكل الرومانتيكي من أنه ينتظم حول فكرة الصيرورة نفسها بحيث يتم التعبير فيه ــ وهو الذي لا يريد الا أن يكون التدوين المباشر l'immédiate notation للمعيش الحى ــ عن «مفهوم» conception أصيل للزمان • وكما أن التحليلات البرجسونية للديمومة المباشرة تقدم فروض الولاء ــ بصورة ضمنية ــ للعقل الذى تزعم أنها

نحطمــه ، فكذلك يقدم الشــكل الرومانتيكى الــذى هو تعبير عن الصيرورة الخالصة ـ فروض الولاء بصورة ضمنيه للشكل المعقول ..
la forme intelligible •

ولكن ها هنا يظهر التناقض وعدم تكافؤ الديمومة السيكلوجية والزمان الموسيقى ، ما دام لابد للديمومة السيكلوجية لكى تقوم بالتعبير أن تتجوز ذاتها صوب شكل يحددها ويتجاوزها وينقذها من نفسها • هناك اذن اكتمال لعدم الاكتمال ان صح هذا التعبير ، أو تثبيت للصيرورة خارج الصيرورة نفسها يحقق ذلك التراكب الضرورى للسيكلوجى على الشــكل الذى يقوم به transposition العمل الفنى •

وعلى هذا ينبغى أن تعبر الصيرورة وفقا «لقدراتها الشكلية» ، ولكن الواقع أن الصيرورة لا تستطيع التعبير الا وراء الشكل وضده • وقدراتهــا هادمة أكثر منهــا بانية • وليس من شــك أن الشــكل الموســيقى الذى لا يريــد الا أن يكون التدوين المبــاشر للديمومة السيكلوجية ما هو الا اعادة تكوين لها فعلا • بيد أن التناقض يعود الى الظهور بين الصيرورة والشكل داخل هذا الشكل نفسه الذى يريد أن يحافظ على الصيرورة • فينبغى على الشكل الرومانتيكى الذى يحرص على التعبير عن اللامحدود فى الصيرورة أن يلجأ الى تحديدات شكل خاص ينكر ما يعبر عنه ، ومن ثم لا يعبر الا بطريقة سلبية ، لا بخصائصه الايجابية • ذلك أن الشكل لا يستطيع أن يترجم عن هذه الصيرورة التى تتجاوزه وتناقضه الا بالاهابة بها ، وكأنها شىء غريب وراءه يستعصى على سلطانه • والصيرورة لايمكن التفكير فيها فى ذاتها أو تحقيق : فهى دائما موجودة حيث لا يوجد الشكل ، وكانها تأوى دائما خارج قبضته حتى تحتفظ دائما بطابعها اللامعقول ولا نهائيتها •

واذا تقبلت الصيرورة ـ فى ظاهر الأمر ـ سلطة الشكل ، فذلك لــكى تضع نفســها فى مضــاده • وعلى هذا فان الموسيقى

الرومانتيكي لا يقبل الأشكال التقليدية الا لكي يضع ـ بعيدا عنها وفي مضادها ـ شكلا يريد أن يكون التدوين المباشر للديمومة السيكلوجية بدلا من أن يسيطر عليها. غير أن الديمومة السيكلوجية لا تستطيع أن تخلق شكلا بالمعنى الكامل لهذا اللفظ : والقرن التاسع عشر لم يخلق أشكالا موسيقية ممثلة له ، وقادرة على البقاء بعد أن تندرج نهائيا في الفكر الموسيقي كالفوجه la fugue والصوناته • وأشكال القرن التاسع عشر الطيعة غاية الطواعية للديمومة السيكلوجية هي في جوهرها عملية انحلال داخل الأشكال التقليدية التي افتقدت معناها الأصلي • ومن عمليات الانحلال processus de dissolution thématisme هذه لم يتولد مذهب ايجابي أصيل •

للشكل الرومانتيكي اذن طابع سلبي انكاري في جوهره : فهو ينكر الهارمونية والميلودية ، والمقامية والايقاع ، وأخيرا ينكر اللحنية thématisme ـ أعني جميع تحديدات الشكل الكلاسيكي التي تدخل المعقولية في الصيرورة الموسيقية • ومن الطريف أن نذكر أن النزعة اللامقامية l'atonalisme التي نبعت من فاجنر والتي سعت بصورة أشد اتساقا منه ـ الى تحقيق موسيقي للصيرورة الخالصة ـ هذه النزعة ـ كما يدل عليها اسمها ـ عبارة عن شكل سلبي في الأصل ، وضع عن طريق نفي الشكل المقامي نفسه (١) •

---

(١) وقد اتحدت هذه النزعة حديثا ـ عند ليبوفتس Leibowitz بالنزعة اللالحنية l'athématisme التي تعبر هي أيضا عن شكل مؤسس ـ بصورة مفارقة ـ على سلب مفهوم الشكل نفسه • فالنزعة اللالحنية ـ كما يراها ليبوفتس ليست الا جدا وهميا لا يستطيع الشكل الموسيقي أن يبلغه • راجع G. Brelet, Chances de la musique atonale « فرص الموسيقا اللامقامية » •

ولكن من الطبيعي – بلا ريب – لموسيقى تحاول التعبير عبر الأشكال الممكنة جميعا – عن القوة اللامحدودة للصيرورة – أن تعمل على توسيع الأشكال التقليدية ، وأن تحطم حدودها ، كما أنها لا تستطيع بتعريفها نفسه – اتخاذ شكل تعترف بأنه لها بصورة نهائية • فالصيرورة التى تولد الأشكال جميعا – لا تعرف كيف تغلق على نفسها داخل أى شكل من هذه الأشكال •

والرومانتيكية تريد أن تعبر فى الصيرورة عما فيها من عنصر يتأبى على الشكل • بيد أن الصيرورة الخالصة تبدو فيها – كما هى الحال فى النزعة البرجسونية – غير قابلة للتفكير فيها ، اما لأن الفكر حين يحددها يقضى عليها ، أو لأنه حين يرفض أن يحددها يدرك أنها عبر كل تحديد ممكن • فالموسيقى الرومانتيكية لاتستطيع بماهيتها نفسها أن تتجسد تماما بسبب اختلال توازنها الداخلى : ونتيجة لتلك الضرورة التى ترغمها على أن تعبر فى الشكل عما هو غريب عن الشكل • وفيها يتبدى بصورة شديدة الوضوح ذلك التناقض القائم فى قلب الديمومة البرجسونية والذى لا يستطيع أن يضع نفسه بواسطة العقل ، أو بدونه ••

وتمارس الصيرورة الخالصة على الشكل الموسيقى تأثيرا هداما : ففى الشكل الرومانتيكي يتسرب الفساد الى الزمان الموسيقى فيميل الى الذوبان فى الديمومة السيكلوجية ، والى الامتزاج بالزمان العادى • وهنا لا يتقدم العمل الموسيقى – كما هى الحال فى العمل الكلاسيكى – نحو غاية تدل على اكتماله ، ولكنه يتبدد فى ديمومة مائعة لا تتوخى أية غاية •• فالعمل الرومانتيكى « لا ينتهى » ان شئنا الدقة : اذ أنه ليس غير جزء من الزمان المبتذل temps banal ، وهو يسرى فيه دون أن يقطعه ، ليصب فى صيرورة تجره بعيدا عن نفسه ، وتتجاوزه وتطيل فيه الى ما لانهاية •• والواقع أن صيرورة هذا العمل تفتقر الى الفكرة المخبرة l'idée informatrice

القادرة على اعطاء معنى لحركتها ، والتي تغلقها على نفسها بصورة نهائية •

وهنا ينفصم ذلك الاتحاد بين الفنان المبدع وبين المستمع ، ذلك أن هذا الاتحـاد لا يمكن أن يقوم الا عبـر كل منهما ، وعبر ديمومتها الذاتية ، في فكرة (أو مثال Idée بالمعنى الأفلاطوني) تتجاوزهما وتسمح لهما بالتواصل • وما على المستمع حينئذ الا أن يترك نفسه لتحملها صيرورة لا سـبيل الى التنبـؤ بها ، بل انه لا يحاول حتى أن يقوم بهذا التنبؤ • ونستطيع أن نقول ان الشكل الكلاسيكي والشكل الرومانتيكي يفترضان أن يتخذ المستمع موقفين روحيين متعارضين : فاذا كان أحد هذين الموقفين يغذي لديه نشاطا مبدعا بناء ، فان الآخر يخاطب فيه سلبيته ، ويرغمه على الاستسلام للصيرورة السيكلوجية ـ وألا يسيطر عليها الا بمقدار ما يكفي لملاحظة وجودها فحسب • بيد أن هذا الاسـتماع السـلبي الذي تتطلبه الموسيقى الرومانتيكية ليس الا اخضاعا للمستمع لديمومة الفنان المبدع الفردية الذاتية : فهو لا يقيم بينهما اتحادا حقيقيا ـ أعني اتحاد الابداع واعـادة الابداع récréation لشـكل واحد بعينه• وأخيرا ينبغي على الشكل الرومانتيكي لأنه تقبل دخول عنصر اللامعقول فيه ـ ينبغي عليه أن يتخـلى عن كونه قابلا للتوصـيل communicable بصورة متكاملة ـ وعن سيادته على تلك الواقعة الغريبة التي يقتضـيها دون أن يستطيع اقتناصها وحبسـها في فعله •

ويتلاشى الموضوع اللحني le thème ويذوب في النمو بدلا من أن يؤكد نفسه ويكتمل فيه ، ذلك لأن النمو حبيس في صيرورة جزافية خيالية ، «يتبعها» ويعكسها بدلا من أن «يسبقها» ويحددها مقـدما كما هو الحـال في الشكل الكلاسيكي • والعمل الموسيقي لا يتقدم ـ وفقا لقواعد معينة ـ صوب غاية نهائية تدل على اكتماله ،

اذ أن الموضوع اللحنى الذى لا ينمو حسب ضرورة داخلية - بخضوعه لتحولات يشعر بأنها ضرورية - يتبدد ويضيع باستسلامه السلبى لكل مصادفات الصيرورة دون أن يرد عليها بفعل يوافق ماهيته الخاصة • ولنلاحظ أيضا أن الموضوع اللحنى الرومانتيكى لا يكون فى كثير من الأحيان موضوعا لحنيا حقيقيا ، أعنى شكلا كليا ينطوى فى ذاته على عناصر شكلية تابعة ، ولكنه صيرورة خالصة تفتقر الى كل قـدرة للتنظيم على صيرورة العمـل الفنى • واذا كان من الحق أن الشكل الموسيقى يقوم على عودة العناصر المتطابقة أو المتشابهة ، فلا بد أيضا أن تؤلف هذه العناصر شكلا منظما • فالموضوع اللحنى فى مقدمة أوبرا « تريستان » حيث يتم التعبير عن عدم اشـباع الرغبة - لايؤكد بتكراره سوىعدم اكتمالالصيرورة السيكلوجية• وعلى هذا النحو فان ما لا شكل له - وان تكرر - لا يولد شـكلا ولا يضفى طابع العقل على الصـيرورة الموسيقية • والرجـوع الى موضوع لحنى لا عضوى لا يعاش منحيث هوكذلك : فهو لاينتزعنا من الصيرورة ما دام يسجل فيه ويمتزج به • فلا وجود اذن لشكل الا على النص المـكتوب - أى بالنسبة لمن يعرفه ، لا بالنسـبة لمن يحياه ، وفى هذه المقدمة التى تمهد لأوبرا تريستان ، لا نعيش الا كريشندو مستمر - يظل الشكل النظرى بالنسبة له عاجزا • • •

ونستطيع أن نقول بصفة عامة ان طغيان الديمومة السيكلوجية فى الشكل الفاجنرى - على المقتضيات الداخليـة للعمل الفنى - ينتج انفصالا بين البناء العقلى لهذا العمل وبين الصيرورة المعيشة اللامعقولة التى لا تسـتطيع أن توضـع الا بأن تتعارض معـه • والفنان المبدع لا يسيطر على مشاعره باخضاعها للشكل ، ولكن باستسلامه لها • فليس للشكل حقيقة مستقلة : فهو ليس أكثر من العلاقة الممكنة للمخالفات التى ينطوى عليها التعبير ، أو قـد يتبع ضرورات التعبير التى يتخلى عن السيطرة عليها • والسمفونية ذات البرنـامج التى كتبهـا برليوز تحـترم الشـكل الكلاسيكى

للسمفونية فى ظاهر الأمر ، بيد أن هذا الشكل لم يعد عند برليوز سوى اطار فارغ ، وصار أبعد من أن يكون نداء الى شكل متجسد أصيل • وكل الصنعة الفنية (التكنيك) الفاجنرية تقوم على خدمة التعبير السيكلوجي الذى يملك وحده تحديد الشكل المتجسد • ولا ينبغي بلا شك أن يكون الاستسلام للديمومة السيكلوجية استسلاما تاما ، فلقد رأينا أنها حين تعارض الزمان الشكلي للشكل الكلاسيكى فانها تحاول ابداع شكل يعبر عنها ، ولكن لأن هذا الشكل يعبر عنها ، لم يعد شكلا بكل ما فى هذه الكلمة من معنى • فبدلا من حرية البناء التى كان يتمتع بها الفنان الكلاسيكى أفسح المكان لاتباع المضامين الخارجية ، ولم يعد الزمان الموسيقى حقيقة معيشة ، وانما ذاب في الديمومة السيكلوجية ، ووضع من الخارج بالنسبة لهذه الديمومة المعيشة التى أصبحت فى الوقت نفسه غريبة عليه •

والشكل الرومانتيكى يحيا على الصراع وعدم التكافؤ بين الديمومة السيكلوجية والزمان الموسيقى ، وهذا هو السبب الذى من أجله لم يعد الشكل الكلاسيكى فيه الا مجرد اطار ومرجع نظري بدلا من أن يكون بالنسبة لنفسه مضمونه الخاص ، كما هى الحال عند الكلاسيكيين • فالعمل الكلاسيكى يتحدد بواحدية وجوده monisme : والدينامية فيه تندمج مع الشكل • أما فى العمل الرومانتيكي فتوجد ثنائية dualisme الشكل والتجربة المعيشة ، ثنائية الزمان الموضوعى والديمومة الذاتية : فالشكل الذى يبنيه الفنان ولا يعيشه يقوم فى مضاد المعيش الذى يند عنه ، وان جاهد هذا المعيش للعثور على شكله الخاص • وبهذا يمكن تفسير اللقاء المتسم بالمفارقة عند المؤلفين الرومانتيكيين وعند فاجنر على وجه الخصوص بين البناءات الشكلية الخاوية وبين تجربة معيشة تظل خارجية عنها ؛ وبهذه الطريقة يحرمها من ذلك الواقع المحسوس الذى لا يمكنها الفوز به الا فى هذه التجربة المعيشة •

والشكل عند الكلاسيكيين حقيقة واقعة ، بل هو الحقيقة الواقعة الوحيدة : و «الفكرة» l'Idée تعطى مباشرة للحدس • وهكذا يفضى المعيش الى الشكل ، كما يفضى الشكل الى المعيش • والصيرورة السيكلوجية تضم الشكل ضما تاما ، اذ لا يتم التعبير عنها «ضده» ولكن «فيه» • ويجب على المستمع أن يعير — بمعنى ما — من نفسه للشكل الكلاسيكى نصيبا أكبر مما يعيره للشكل الرومانتيكى : اذ لما كان المعيش مبنيا بواسطة الشكل فان من يفهم الشكل هو وحده الذى يستطيع أن يعيشه، بينما الشكل الرومانتيكى يفترض — على العكس من ذلك — سلبية المستمع ، ويفرض نفسه عليه بأن يتحد مباشرة مع صيرورة حالاته النفسية • وفى الوقت نفسه يقودنا العمل الكلاسيكى ، وان عشناه بصورة سلبية — الى خارج المعيش الخالص ، اذ أنه يتجه صوب فهم ذلك الذى اقتصر على تحمله • ولكن حين يتنازع الشكل والمضمون المعيش — كما هو الحال عند الرومانتيكيين ، فان الشكل لا يصبح معطى فى التجربة المعيشة ، ولا يكون له وجود الا بالنسبة للمعرفة • ولهذا فان البناء الشكلى — عند فاجنر مثلا — كثيرا ما يفلت منا حين لا نوليه اهتمامنا بصورة خاصة — لكى يتلاشى لحساب الديناميـة الخالصة ، هذا بينما يعرض لنا الشكل — عند الفنان الكلاسيكى — فى نوع من التلقائية الشفافة • وبينما لا يوجد عند الرومانتيكى شكل الا فيما يتعلق بالمعرفة ، لا يوجد بالنسبة لذلك الذى يحيا العمل الفنى الا تجربة معيشة معادية للشكل بحيث يبدو العمل الفنى ممزقا بواسطة ثنائيته الداخلية ، وعلى العكس من ذلك فى العمل الكلاسيكى — وهذه ميزة من أوضح مزاياه — من يترك نفسه للتجربة المعيشة يجد أيضا الفعل المشيد للشكل وان يكن ذلك فى مظهر غير واضح ولا مكانة له : فهو يحيا هذا الشكل ضمنيا ، أو على الأقل فى تلك الانطباعات الايقاعية التى ينتجها فى حساسيته والتى ترفعه فعلا فيما وراء الشعور الخالص • وهكذا نجد الانسان

وقد توحد كيانه كله ، وتأكد باتزانه الداخلى ـ بواسطة اتحاد فى شكل ايجابى بين حساسيته وعقله •

ولا يستطيع الزمان الموسيقى أن يشـيد الا خـارج الديمومة الحقيقـة ، أعنى فى المجـرد ، وذلك لأن المعيش فى الموســيقى الرمانتيكية يظل غريبا على الشـكل • ففى الشـكل الموســيقى الرومانتيكى لا تعطى الصيرورة المعيشة قط الآ تعبيرا « سلبياً » عن نفسها ، موحية بما فى أنفسنا ، واهبة صورة ماليس بموجود• ويتم هذا بطريقة مزدوجة : بالاشارة الى الشكل الكلاسيكى الذى يناقضه الشكل الرومانتيكى ، وفى هذا الشكل نفسه الذى هو نداء لمـا لا يستطيع الشـكل ـ بتعريفه نفســه ـ أن يعبر عنه : أعنى الصـيرورة فى لآ تعينهـا الخالص indétermination pure •

يبدو اذن أن هناك تناقضا حميما بين الديمومة السيكلوجية والزمان الموسيقى ، وموسيقى الديمومة السيكلوجية محرومة بالضرورة من القدرات الايجابية للزمان الحقيقى •• ذلك الزمان الموسيقى المعيش الذى يوجد فيمـا وراء الديمومة الســيكلوجية ، ولآ ينبنى الآ فى ارتباطه بشكل موسيقى فى جوهره • والديمومة السيكلوجية التى تريد أن تظـل هى نفسها وترفض تلك المعرفة التى يحدثهـا فيها الشكل اللحنى لكى تعطى من تلقاء نفسها تعبيرا مباشرا •• هذه الديمومة لا تستطيع أن تتجاوز نفسـها لتصبح تجربة مســتقلة للزمان الموسيقى : وعلى هذا تبقى تطورات مثل هذه الموسيقى خارجية على اندفاعة الصيرورة الخصبة ، وعلى ذلك الزمان الايجابى الذى هو الزمان الموســيقى والذى تعـزله عنها تلك الديمــومة السيكلوجية المائعـة التى تجسدهـا هـذه التطورات • وفاجنر الذى جعـــل الزمـان الموســيقى ثانويا بالنســبة للديمومـة السيكلوجية ، قد منعه بذلك من تحقيق اتزانه الداخلى • ويلفت « بيير سوفتشنسكى » Pierre Souvtchinsky نظرنا الى أن النمـو الفاجنرى « آلى » بحت ، وأنه عكس النمو التلقائى المخلص للديمومة

الحية كما نجده عند باخ أو عند موزار · و « شكل الألحان الدالة » leitmotiv الذى اختـاره فاجنر يستبعد النمو التدريجي السـوى التلقائى للزمان الموسيقى · فكل لحن دال يمتلك فعلا معادلة فى الزمان الذى يتكرر دون كلل مع كل ترجيع للجملة الموسيقية ، وهذا من شـأنه أن ينشىء تركيبات آليـة بحتـة لحالات سبق أن تصورها المستمعون وشعروا بها · ويبدو أن فاجنر قد اصطفى هذا الشـكل للكتابة الموسيقية لأنه أدرك أنه يفتقر ــ على وجـه الدقة ــ الى التجربة الدينامية الحقيقية للديمومة الموسيقية » (١) · والشكل الموسيقى الذى يشتد خـارج الزمان الواقعى لا يستطيع احيـاءه بواسـطة تركيبات منطقية بحتة : لأن هذه التركيبـات لا تقوم الا بتأكيد عدم تكافؤ الزمان المنطقى مع الزمان المعيش · غير أن الزمان فى موسيقى الديمومة السيكلوجية لا يمكن أن يكون معيشا لأنه يتعارض مع تلك القدرة الايجابية البناء الموجودة فيه · والديمومة السيكلوجية ترغم الزمان على أن يظل دون تنفيذ ، من حيث أنها لا تؤكده الا لكى تنـكره ، وذلك لكى تتابع خارجـه مغامراتها الجزئيـة · ومن الواضـح ــ بلا شـك ــ أن الديمـومة الموسيقية فى الموسيقى الفاجنرية ليست « آلية » الا من الناحية « الموسيقية » فحسب ، ولكننا اذا عشنا فى الواقع ــ هذه الديمومة الموسيقية التى هى مضمونها العميق ، بدت لنا عدم كفاية الزمان

---

(١) راجع المقال الذى كتبه بيير سوفتشنسكى تحت عنوان : « فكرة الزمان والموسيقى » La Notion de Temps et la Musique « خواطـر عن « علم انماط الابـداع الموسيقى » Réflexions sur la typologie de la création musicale المجلـة الموسـيقية ، العـدد الخاص عن ايجورسترافنسكى ، مايو ــ يونيه سنة ١٩٣٩ ص٣١٥ (٠٧٥)) ·

وهذا المقال الغنى فى مادته يعرض مفاهيم قريبة أشد القرب من مفاهيمنا ·

الموسيقى كأنها خاصية ايجابية لانها ترتبط بالضرورة بالدلالة السيكلوجية والعاطفية لهذه الموسيقى • وما دام المعيش قد تزحزح من الشكل واستقر فى المضامين الخارجية ، فان الزمان الموسيقى لا يكون ولا ينبغى أن يكون سوى المرجع الممكن للديمومة السيكلوجية •

ولكننا لا نستطيع أن ننكر أن هذا التناقض بين الزمان الموسيقى والديمومة السيكلوجية لا يكون بالنسبة للموسيقى التى تجسده ضربا من الضعف — على الأقل من وجهة النظر الموسيقية • والواقع أن مثل هذه الموسيقى لا يمكن أن تعاش موسيقيا ، وبدلا من أن يربطنا شكلها بأعماقها المعيشة ، يبعدنا عنها ، تماما كما تفعل الفاجنرية • والموسيقى اللامقامية تولد من التصميمات التعبيرية ، ومن البحث عن حرية مطلقة للمنحنى الميلودى بحيث تسمح بالترجمة عن كل تعرجات الديمومة السيكلوجية ، غير أن هذه الحرية المطلقة لاتستطيع مع ذلك أن تتمخض عن موسيقى متماسكة، أو أن تحدد نفسها بواسطة قواعد داخلية ، لأن فى ذلك القضاء عليها • ولهذا السبب لجأ أصحاب النزعة اللامقامية الى قواعد تقليدية وتعسفية (١) ، وهذه القواعد بدلا من أن تضفى طابع العقلية على الديمومة السيكلوجية نفسها ، وضعت نظاما — بعيدا عنها — ويتركها دون تغيير • وهنا أيضا انشأنا منطقا وتخطيطا schématisme خارج الزمان الموسيقى المعيش فى الوقت الذى

---

(١) نحن لا نتحدث هنا الا عن الشكل الزمانى • ونقول عامدين فى الواقع ان الشكل اللامقامى — شأنه فى ذلك شأن الشكل الفاجنرى الذى يعمل على استمراره — شكل ايجابى من وجهة النظر الزمانية • والهارمونية — على الرغم من أنها مشتقة من التعبير — تتجاوزه بالضرورة ، ما دامت هى بلا منازع الشكل المعقول والمستقل للمحسوس اللحنى •

اكتسبت فيه الديمومة السيكلوجية حرية تامة في التعبير[1] .
وهكذا نفهم لماذا تتحد النزعة التعبيرية بالنزعة التخطيطية في موسيقى الصيرورة ، ولماذا تتحد حرية التعبير السيكلوجي باستبداد شكل قائم على التصورات العقلية forme conceptuelle .. شكل متجمد خارج الديمومة الموسيقية الحية .

وينبغي على موسيقى الديمومة السيكلوجية ـ بطبيعتها نفسها ـ أن تهمل الزمان الموسيقى ، وماهيته الايجابية .

والديمومة السيكلوجية عند فاجنر ديمومة مرضية durée pathologique اذ لا تتجسد فيها سوى القدرات النافية للزمان ، ولهذا السبب فانها تحطم الشكل الموسيقى .

والموسيقى الفاجنرية تعبر عن الديمومة الانسانية ، والمتخصصة spécifiée .. الديمومة بوصفها معطى هجره الفعل الذى بواسطته

---

(1) اذا كان لا بد للاستطيقا ـ وهى شكلتة بتعريفها نفسه ـ أن تعطى الأسبقية لموسيقى مؤسسة على الزمان الموسيقى ، فانه ينبغى عليها مع ذلك ـ وهذا قول نكرره ـ أن تحترم الأنماط المختلفة للمؤلفين الموسيقيين ، وعلى الأخص ثنائية النمط التعبيرى والنمط الشكلى ، وهى ثنائية أبدية كالفن الموسيقى نفسه . والأمر هاهنا كما يقول بوريس دى شلويتسر Boris de Schloezer بحق : « ستكون اللامقامية دائما هى لغة الاتجاهات الذاتية فى الموسيقى ذلك لأن المادة اللحنية التى تخلو من التنظيم المقامى والتى لا تملك من ثم حركتها الخاصة ـ تبدو أكثر تشكلا وأشد مرونة كما انها تتزاوج بصورة أكمل مع الأشكال التى يفرضها عليها الفنان التعبيرى » (هذه الفقرة يوردها هنرى دلاكروا Henri Delacroix فى كتابه « سيكلوجية الفن Psychologie de l'art ص ٢٨٥ ـ فى أسفل الصفحة) .

أعطاه الوعى · انها تحقق للصيرورة الخالصة في هروبها السريع الزوال · وبدلا من أن تبني شكلا يبقى بعد تدفقها ، فانها لا تعرف سوى الهروب هروبا لا حيلة فيه ، بحيث تجرفنا في تيارها المتدفق ، وهى تتخلى للعدم عن مضامينها المتتابعة جميعا واحدا تلو الآخر ، ذلك أنها لا تتجاوز أبدا اللحظة المعطاة فى تجسيد الفعل· ولهذا كانت موسيقى الصيرورة هى موسيقى اللحظة الخالصة l'instant pure·

والزمان يملك قدرة مزدوجة الدلالة ، فهو خالق ومدمر فى آن معا : وفى الديمومة يتفتح الوجود ويتحقق ، لوكنه فى الوقت نفسه يستهلك ذاته ويدمر نفسه · الزمان ظهور واختفاء · واذا ركزت الأنا نظراتها على حالاتها ، فان هذه الحالات تنعدم بمقدار ما تتقدم الأنا فى الزمان ، غير أن الأنا تستطيع نسيان حالاتها لكى تمارس نشاطا جوهريا معايشا للديمومة الخالقة · وحين نمارس نشاطنا نتخلى بارادتنا للماضى وللموت عن ذلك الجزء من أنفسنا الذى لم يعد بعد ، وليس اعدام المعطى الزمانى سوى الوجه الآخر للميلاد المتجدد المستمر للفعل · بيد أن الموسيقى التى تخضع لوصف الحالات النفسية لا تعرف الا تلك الصيرورة السلبية التى ليست سوى اعدام مستمر هناك حيث يصبح التدمير هو الفعل الفريد للزمان ·

ولهذا السبب فانه ينبغى أن يكون من المحال أن يقوم فيها ذلك التوليف synthèse الذى يضعنا فيما وراء اللحظات ، فى حاضر يتم فيه تجاوز الصيرورة · وفى الموسيقى المسموعة تعود كل لحنية sonorité وكل تآلف الى العدم الواحد تلو الآخر ، وهذا ما يريده واقعها الحسى ، ولكن من طبيعة الشكل الموسيقى أن ينتزعها من وجودها العابر بأن يدرجها داخل توليف يحييها من الناحية الروحية · والشكل ـ كالنشاط ـ يملك القدرة على بعث اللحظات الماضية التى يشيع فيها الحياة بحضوره · أما فى موسيقى الصيرورة

الخالصة ، فلا تتغلب اللحظات على تيار الزمان ، وانما تمتزج فيه ، ولهذا فانها لا تنتج أى شكل يبقى بعدها ويبعثها من جديد •

وهذا الموت المستمر الكامن في الزمان ليس هداما فحسب ، ولكنه يمارس أيضا وظيفة ايجابية ، فهو الذى يسمح للشكل الموسيقى ــ فى الواقع ــ أن ينغلق باستمرار على نفسه ، كما يسمح للعمل الموسيقى بالاكتمال • وكلمة الاكتمال achèvement تشهد بالصلة الحميمة التى توحد بين « الانجاز » و « التوقف » لأنها تشير الى هذا وذاك اشارة لا سبيل الى انقسامها•والعمل الموسيقى ينزع الى غايته لا بالمعنى السلبى للاعدام ، وانما بالمعنى الايجابى للاكتمال • ومن المسرات الجوهرية التى تغدقها علينا الديمومة الموسيقية تلك الرغبة التى تبعثها فى نفوسنا للمشاركة فى اندفاعة العمل الفنى صوب اكتماله ونهايته ، والاستماع الى جمله المتباينة وهى تكتمل الواحدة وراء الأخرى لتكوين كل لا يوجد حقا الا فى اللحظة التى ينتهى (يموت) فيها العمل الفنى • والتطلع الى اكتمال العمل ، معناه التطلع الى ذلك السكوت الأخير الذى يموت فيه العمل ويتحقق فى الوقت نفسه • وحين يكتمل العمل الموسيقى ، فانه لا يعود مباشرة الى العدم ، لأنه بانطوائه على نفسه ، يكون حاضرا بأكمله ازاء فكرنا • أما فى الصيرورة المرضية pathologique فثمة اعدام بلا تحقق réalisation : اذ ينغلق العمل الفنى على عدم اشباع الرغبة ، لا على اشباعها : وهذا العمل لا ينتهى ولا يموت اذ لا تستقر فيه أية صيرورة كاملة أو مغلقة على نفسها • ومن الواضح تماما أن الزمان الذى كف فيها عن الهروب لا يستطيع أن يوقف طيرانه فى اللحظة التى يكتمل فيها العمل • وهكذا تظل موسيقى الصيرورة المرضية مفتوحة باستمرار : وبدلا من أن تدافع عن نفسها ضد الزمان المبتذل ، فانها تتواصل معه وتستمر فيه ، ولهذا السبب ترفض عمدا الكادنسا cadence (القفلة) والانتهاء الذى تعبر عنه ، ولأنها لا تعرف كيف تنتهى ، فانها لا تعرض لنا

أبدا فى توليف جزئى أو كلى لأجزائها • واللحظات المختلفة فيها يستبعد بعضها البعض الآخر بدلا من أن تندمج ، وتعمل على تشتيت الزمان الموسيقى فى تلك « الميلودية اللامتناهية » mélodie infinie التى لا تريد أن تكون حبيسة أى توليف •

ولكن حين ترفض الصيرورة الخالصة التوليف بين لحظاتها واخضاعها لنهاية ما ، فانها تحطم نفسها بنفسها • ولأن العمل الفنى لا يتقدم صوب اكتماله ونهايته ، فان هذه الصيرورة نفسها هى التى يفخر بأنه يعبر عنها ، والتى يتم القضاء عليها فيه • فالزمان يسيل بلا غاية ، ولم يعد أكثر من مجرد اختفاء مستمر ، وما من شكل يسيطر عليه ، ويبقى بعده ، أو يشيد بتأثيره • ولما لم تكن الصيرورة تتابعا للحظات سريعة الزوال ، فانها لا توجد الا بالنسبة لفكره يقوم بعملية توليف لهذه اللحظات فى الحاضر ، ويربط بينها فى منحنى واحد • والموسيقى الذى ينتمى الى النمط السيكلوجى والذى يستسلم فى فعل الخلق لتيار حالات الشعور ، هذا الموسيقى لا يستطيع الاستقرار فى هذا الحاضر التوليفى حيث يكتمل الشكل فى الوقت الذى تتحقق فيه الميزات الايجابية والمبدعة للديمومة •

والزمان الموسيقى يريد اتحاد الديمومة الذاتية والزمان الموضوعى كما يريد فى الوقت نفسه التمييز بينهما ــ وهو فى هذا شبيه بالزمان الواقعى • والشكل الموسيقى يعيش على توقعاتنا التى لا يكف عن اثارتها واشباعها • ولكن اذا كان التوازن ــ فى العمل الكلاسيكى ــ يعود الى الاستقرار دائما بين الشكل الموضوعى والديمومة الذاتية ، فان التوقع لا يثار الا لكى يشبع ، أما ماهية الشكل الرومانتيكى فهى اثارة التوقع لذاته ، وتأجيل اشباعه الى أجل غير مسمى لكى تتولد الاندفاعة الخيالية l'élan fantaisiste المنطلقة للديمومة الذاتية التى هى أبعد ما تكون عن النظام الذى يخضع له الزمان الموسيقى • وعلى هذا وبدلا من أن يكون سويا

ايجابيا يصاحب ويسند بالضروزة الصيرورة الموسيقية الموضوعية ويشارك فى فعله بأن يترك نفسه لينظم بواسطته ، بدلا من أن يكون كذلك ، يصبح توقعا مرضيا سلبيا يوضع خارج الصيرورة وضدها ، ويرفض أن يتلقى ما تفرضه من نظام ٠

والتوقع الايجابى يسبق المستقبل ويسهم فى خلقه بأن يهيب به ، أما التوقع السلبى الذى ننتظر فيه أن يصبح المستقبل حاضرا، ونعيش فيه الزمان « بالمقلوب » ــ ان صح هذا التعبير ــ فانه يعزلنا عن الزمان ويمنعنا من أن نساير حركته ٠ والتوقع الايجابى يضع الانسجام بين ديمومة الأنا وزمان العالم بأن يميز بينهما ، كما أنه يحقق وحدة الزمان الموسيقى فى ثنائية الديمومة الذاتية والزمان الموضوعى للعمل الموسيقى ٠ ويولد العمل الكلاسيكى فى نفوسنا توقعا ايجابيا ، اذ أنه حين يثير الديمومة الذاتية يخضعها للزمان الموسيقى بأن يحصر توقعنا ويوجهه صوب ادراك للشكل الموضوعى ٠ وعلى هذا النحو لا تتميز الديمومة الذاتية عن الزمان الموضوعى الا لكى تعود فتنضم اليه على صورة أفضل ٠ وهنا يتحدد الشكل الكلاسيكى بنزعته الواحدية monisme ، أما الشكل الرومانتيكى الذى يتغذى على التوتر المستمر بين الديمومة الذاتية والزمان الموسيقى ، فانه فى جوهره ثنائى dualiste ٠ ونستطيع أن نقول ان موسيقى الديمومة السيكلوجية هى « موسيقى التوقع » (١) musique de l'attente : اذ أن شكلها الموضوعى لا يسعى الى اخضاع ديمومتنا النفسية للزمان الموسيقى ، وانما يستمسك ضده باستقلاله وأصالته التى لا ترد الى شىء آخر ، حتى يعطينا عنه

---

(١) عن دور التوقع فى الموسيقى راجع مقال المؤلفة ج٠ بروليه تحت عنوان « الموسيقى والسكون Musique et Silence (فى المجلة الموسيقية La Revue Musicale عدد مايو أغسطس ١٩٤٦ ، ص ١٦٩) ٠

شعورا حادا مؤثرا • وهكذا لا تستطيع الديمومة النفسية أن تسجل في الزمان الموسيقي ، بل لابد لها أن تتحرك خارجه ، وأن تظل غريبة على شكله ، وبهذا تشوهه وتحطم توازنه •

وموسيقى التوقع هي موسيقى الزمان المرضى •• موسيقى الديمومة التي تتحملها طالما ناقضت ايجابية الشكل ، وماهية الزمان الموسيقي الايجابية • ولكن لا ينبغي بلا شك أن تنكر الفضائل التعبيرية لهذه الديمومة المرضية • أليس ما هو معبر « انسانيا وانسانيا للغاية » ، وأليس هو الذي يغير من رصانة الشكل ؟ ولكن اذا كان من الممكن أن تتصف الديمومة المرضية بحياة قوية ، فان هذه الحياة هي حياة الذاتية المريضة : وفيها لا تتجسد الفضائل المبدعه للزمان ، وانما قدراته الشيطانية الهدامة ، وموسيقى التوقع تفتقر الى تلك « الحكمة الزمانية » sagesse temporelle التي تتحكم في الشكل الكلاسيكي وتحدد الزمان الموسيقي •

أما موسيقى الزمان المرضى فهي موسيقى السلبية passivité : فلما كانت ترى أن رسالتها هي التعبير عن الحياة الذاتية للأنا ، فانها تعمل على تجميدها في فراغ حالاتها الداخلية ، وتصرفها عن ذلك النشاط الخصب الذي تتولد عنه ديمومة ايجابية خلاقة • ولا يمكن الوصول الى الزمان الايجابي الحقيقي الذي هو زمان الشكل المشيد في حرية ، لا الزمان الخاضع لما هو خارجي — الا عبر الديمومة الذاتية ومضامينها الذاتية التي تحفل بها • هذا بينما نجد أن الموسيقى المعبرة التي تنتقل عن ديمومة انسانيه أعطيت فعلا — تنبني خارج قدرات مبدعة لهذا الزمان الواقعي الذي يعايش فعلنا معايشة جوهرية : وبهذا تترك فيها ماهية الزمان الموسيقي نفسها•

وينبغي على الموسيقى التي لا تريد الا أن تكون نفسها لكي تتحقق في نقائها وامتلائها — ألا تعرف من الزمان الا ماهيته الايجابية : وعلى شكلها — الذي يعبر عن ايجابيتها — أن يجسد فضائل الزمان وقدراته •

الفصل الثالث

القدرات الشكلية للديمومة التجريبية

التجريبية الخالصة تحطم نفسها بنفسها ، وتلك الصيرورة التى تعتقد أنها تصفها بأمانة ، تتلاشى وتذوب ، ذلك لأن الصيرورة ليست معطى يمكن أن نقتصر على ملاحظته من الخارج : انها فعل ، ولا يمكن أن يوجد لمن يرفض المشاركة فى هذا الفعل الداخلى الذى يحددها • وان أول ما ينبغى أن نأخذه على التجريبية الخالصة هو تقطيعها لأوصال التجربة الزمانية وفصلها — دون حق مشروع — المعطى عن الفعل الذى يضفى عليه معناه — أعنى فصل الديمومة الذاتية عن الشكل الذى ينظمها • وموسيقى الصيرورة المرضية لا تجسد من الزمان الا قدراته الهدامة لأنها حين تصفه من الخارج بوصفه موضوعا — فانها تظل منفصلة عن ماهيته الايجابية انفصالا لا علاج له • وعلى هذا النحو فان تجربة الزمان بوصفه «معطى» يجعل من المستحيل أن نعانى تجربة الزمان بوصفه نشاطا وابداعا• فاذا كان من الحق أن الشكل الموسيقى يقوم على التجربة الزمانية فى جوانبه الأكثر جوهرية — فانه لا يمكن أن تولد موسيقى حية مليئة من تلك التجربة الزمانية المبتورة التى تقدمها لنا التجريبية الخالصة • ولقد رأينا — فى الواقع — كيف تمنع التجريبية الخالصة الشكل الموسيقى من أن يقوم له بناء وذلك بانتزاعه من تلك الديمومة الايجابية المبدعة التى يستمد منها امتلاءه واندفاعته •

وفضلا عن ذلك ليست الموسيقى تعبيرا خالصا عن الديمومة النفسية : ففيها يتأكد — عبر التجربة الزمانية — « مفهوم »

للزمان يعمل على ظهور الأشكال الباطنة فى هذه التجربة • بيد أن التجريبية الخالصة لا تستطيع بتعريفها نفسه أن تكون مفهوما عن الزمان ، ما دامت تتحطم حين تحاول أن تقيم نفسها نسقا شكليا ، وما دام من الواجب عليها أن تنكر نفسها حين تتخطى حدود تلك التجربة المباشرة التى تزعم أنها داخل محتواها •

كيف نحل اذن ذلك التناقض بين الشكل والصيرورة ؟ كيف يمكن أن ينضم الزمان الشكلى الى الزمان المعيش ؟ ومع ذلك فان هذا الاتحاد هو ما يحققه كل شكل موسيقى كامل • ولكن اذا كانت الصيرورة الخالصة تحطم نفسها بنفسها ، واذا كانت لا توضح الا بالنسبة للشكل ، ألم نشاهد فى الموسيقى الكلاسيكية أن هذا الشكل يقضى أحيانا على الصيرورة ، وأنه يضعنا خارج التجربة الزمانية بحلوله مكان الديمومة المعيشة ؟ والأحرى أن يقال عن الشكل الكلاسيكى انه اذا كان يضعنا فى كثير من الأحيان خارج الصيرورة ، فانه يتجسد فيه مع ذلك جانب حقيقى وضرورى من جوانب الزمان، وأعنى به جانب الدوام son aspect de permanence ولكن ينبغى أن يغيب عليه تضحيته فى كثير من الأحيان لهذا الدوام بجانب آخر من الزمان أكثر جوهرية وأشد حياة ، وأعنى به جانب الحركة والتغير • وليس هناك بالضرورة تناقض بين الصيرورة والشكل : وليس الشكل الموسيقى بحاجة الى القضاء على الصيرورة لتكوينها ، اذ تكشف الصيرورة — لمن يعرف الخضوع لفعلها — عن فضائلها الشكلية •

تحدثنا عن الدور الهدام الذى تقوم به الديمومة النفسية ، ونريد أن نتحدث الآن عن دورها البناء •

ان الزمان الموسيقى — شأنه شأن الزمان العادى — يميل صوب جانبه الديونيزوسى تارة ، وصوب جانبه الشكلى تارة أخرى • والموسيقى من النمط التعبيرى يبدع بالضرورة موسيقاه متلائمة مع

ديمومته الذاتية التى تعد وسيطا بينه وبينها ، بين الشكل اللحني وحياته الداخلية • والديمومة الذاتية كالتعبير الذى توسطه في الشكل اللحنى ــ له وظيفة بناءة أو هدامة • وكما أن التعبير يمكنه ــ في الواقع ــ ألا يستحضر الشكل الا لكى يعارضه ، أو يمكنه أن يصعد من تلقاء نفسه نحو الشكل ويضع نفسه فيه وبواسطته ــ فان الصيرورة يمكن أن توضع ضد الشكل ، أو أن تكتشف الشكل داخل نفسها بأن تتجاوز ذاتها • ولكن كيف يمكن أن تتجاوز الصيرورة نفسها دون أن تقضى على نفسها ؟

ان حقيقة النزعة الرومانتيكية هى أن التعبير يتم فيها عن جانب جوهرى من الزمان الموسيقى : وأعنى به ذلك الجانب الذاتى الديونيزوسى الذى كان الشكل الكلاسيكى يفرض عليه وصايته ، ولكنه لم يكن يستطيع أن يحطمه تماما دون أن يفقد كل نسيج محسوس • وليس من شك أنه لا ينبغى أن تترك الديمومة الذاتية للاتحددها الخالص ، وانما ينبغى أن تنظم وفقا للزمان الموسيقى الموضوعى بيد أن الشكل الكلاسيكى لا يقنع باخضاع الديمومة الذاتية للزمان الموسيقى الموضوعى ، وانما يقضى عليه تماما أمامه • ونستطيع أن نقول بمعنى ما أنه لا يعترف بحقوق الذاتية ، وأنه ينكرها بدلا من أن يسيطر عليها ، ممهدا بذلك لتمرده المقبل ، ولكل شطحات ذلك التمرد الذى تجسده الديمومة المرضية للنزعة الرومانتيكية ••

غير أن هناك نوعين من الرومانتيكية • واذا كان لا بد للصيرورة الخالصة أن تتجاوز نفسها لكى تتحقق ، فمن الممكن أن يتم هذا التجاوز دون أن تنكر نفسها ، وأن تتوازن من حيث الشكل داخل نفسها • ومن ثم فانها تنتج شكلا ايجابيا لا شكلا سلبيا •• شكلا يحققها ويعبر عنها فى قوتها لا فى عجزها • وهذه الصيرورة الايجابية الشكلية هى ماهية الموسيقى الروسية نفسها ، وعلى الأخص رومانتيكية تشايكوفسكى التى هى المقابل المعارض للرومانتيكية

الفاجنرية . ففى الموسيقى الروسية تنظم الذاتية نفسها بنفسها بحيث أنها حين تجد فى ذاتها شكلا أصيلا يعبر عنها ، فلا ضرورة حينئذ فى أن تضع نفسها ضد الشكل ... ضد ذلك الشكل الكلاسيكى الذى لم يكن ملائما لها .

والموسيقى الفاجنرية - والموسيقى الألمانية بوجه عام - التى تنتمى الى النمط التعبيرى تؤكد على الجانب الديونيزوسى للزمان ، وهو الجانب الذى ينعكس فيه كل ما فى المضامين النفسية من تباين. ولأن هذه المضامين تظل فى ماديتها و «انسانيتها» اللتين لا سبيل الى ردهما الى شيء آخر ، فانها توضع بالضرورة ضد الشكل : ذلك أن قوى المصير الغامضة تحملها على الشكل الأبولونى ، ولهذا فانها تحطم انسجامه واتزانه . أما الاصالة التى تتسم بها رومانتيكية تشايكوفسكى فتكمن على العكس من ذلك فى أنها تغلبت على الصراع بين الشكلى والتعبيرى داخل الديمومة النفسية ذاتها ، وفى أنها أدركت أن هذه الديمومة تحتاج الى نظام الزمان الموسيقى لكى يتم لها الاكتمال .

واذا كانت سيكلوجية الانسان تفسر عمل الفنان - عند موسيقى من النمط التعبيرى كتشايكوفسكى ، فان هذا العمل يوجد مع ذلك عبر هذا المعطى الانسانى الذى ينبع منه ، اذ يؤدى فى نظره وظيفة أخلاقية fonction éthique ، أعنى يقوم بدور النظام الذى يحقق شيئا ما discipline réalisatrice . وهنا يمتزج المضمون التعبيرى الحى بالشكل امتزاجا تاما من حيث أنه يتحقق فيه: والحياة النفسية فى فعل الابداع يتم تجاوزها وادخالها فى نسيج فنى . فهى لم تعد اذن تلك التجربة الانسانية المباشرة كما تجسدها الموسيقى الألمانية ، ولم يعد فى الديمومة الموسيقية ذلك النداء الى التعبير الخارجى الذى يدفع جزيته فى عدم كفاية الشكل الفنى ، ولهذا

السبب فان الديمومة الموسيقية على الرغم من مضمونها التعبيرى عند تشايكوفسكى • تتمتع بالاستقلال والاكتفاء •

أما العاطفة عند الفنان الألمانى فيوازيها البناء الشكلى ، بينما نجدها مقهورة عند الفنان الروسى فى داخل نفسها عن طريق موسيقية باطنة ، وبواسطة فضائل الزمان الموسيقى •

وفى الابداع الذى ينتمى الى النمط السيكلوجى يتم بالضرورة انتقال من السيكلوجى الى الشكلى • ومع ذلك ، لا وجود دائما للانسجام بين المضامين النفسية وضرورات الشكل ، اذ يمكن أن تظهر متناقضات تضر بالمقتضيات الداخلية للزمان الموسيقى• وهذه المتناقضات تظل عند فاجنر – وفى الموسيقى الألمانية بوجه عام – دون حل ، وعلى هذا فان التوليف بين المعيش والشكل لا يمكن الا أن يكون خارجيا ، ولأنه خارجى ، فانه لا يكون تاما أبدا • والأمر على عكس ذلك عند تشايكوفسكى ، اذ يتغلب على المضامين النفسية بتخطيط زمانى حى وخلاق هو عبارة عن شكل سابق على الموسيقى prémusicale يهيب تلقائيا بمضمونه اللحنى ، ذلك أن التخطيط الزمانى الذى هو بماهيته نشط وايجابى – يحتوى فى حالته الصافية على تجربة الزمان الموسيقى نفسها • وهنا نفهم لماذا تختلف رومانتيكية تشايكوفسكى هذا الاختلاف الشديد عن الرومانتيكية الألمانية • و « وجدانية » pathétisme تشايكوفسكى ليست مرضية كوجدانية فاجنر ، وليست ماهيتها سلبية ، ولكنها ايجابية ، والشكل الموسيقى الذى يجسدها يتتابع بالتحديد فى زمان موسيقى مستقل ينتزع المضامين العاطفية من سلبية الديمومة الخالصة ، ولا يتبقى منها سوى القوى الايجابية الخلاقة •

وقد فطن تشايكوفسكى الى أن الحياة الفنية تقوم عبر الحياة الانسانية ، وأحس فى نفسه بتلك الثنائية بين الانسان والفنان ، وعانى من المعارك المستمرة بينهما بحيث حال ذلك بينه وبين

تحقيق الانسجام في حياته الباطنية • فالديمومة النفسية والزمان الموسيقى كانا يتصارعان داخل شخصية تشايكوفسكى الانسانية، وكان ابداع العمل الموسيقى هو وحده الذى يستطيع تهدئة هذا الصراع الناشب بينهما. ولم يعرف تشايكوفسكى سبيلا الى تشكيل حياته الواقعية : بل ان هذه الحياة لم تتلق شكلها الا على مستوى الفن [1] •

والانسان والفنان يعيشان معا فى الزمان ، ولكنهما لايعيشاه بطريقة واحدة ، لأن تجربتهما الزمانية لا تتشابه بالضرورة• وعند تشايكوفسكى تسرى جنبا الى جنب ديمومتان معيشتان متضادتان: ديمومة الموسيقى وديمومة الانسان • وبينا يحيا الموسيقى فى زمان خلاق ، يموت الانسان ببطء فى الديمومة المبتذلة الهدامة ، وما هو تفتح واكتمال للواحد ، هو انحلال وموت للآخر ، ذلك أن الزمان المبتذل banal يفضى الى المـوت ، فى الوقت الذى يجعلنا العمل الموسيقى نشارك فى ديمومة خالقة ومتجددة الميلاد الى الأبد• وليس من شك أن الموسيقى حين يحيا الزمان الموسيقى فى فعل الابداع ، يعتقد الانسان أنه ينسى الزمان المبتذل ، ولكنه يعود الى السقوط فيه حين يكتمل العمل ، وهنا يدرك أنه لم يفارقه أبدا وقد كان تشايكوفسكى يعشق مؤلفاته فى اللحظة التى يبدعهـا فيها ، ذلك أنه كان يحياها بوصفه فنـانا يتوافق من الداخل مع ديمومة موسيقية منسجمة وخلاقة، ولكنه كان يبغضها بعد أن يفرغ منها ، اذ يصبح الزمان الموسيقى بعـدئذ زمانا مبتذلا ، وينمحى تحقق الفنان أمام سقوط الانسان ، ولا يعود اكتمال العمل سوى رمز على موته [2] • وعلى هذا فقـد أحس تشايكوفسكى بازدواج

(١) Richard H. Stein : Tschaikowsky, p.166, 191. (Deutsche Verlags Austalt, Stuttgart, Berlin et Leipzig, 1927).

(٢) نفس المرجع السابق ، ص ٢٤١ •

لالة الزمان l'ambiguité du temps وبقدرته البناءة طورا ، الهدامة طورا آخر • ولكنه لم يستطع أن يعرف قط ذلك الزمان المنسجم المبدع •• الزمان « الموسيقى » الذى يتحقق فيه اتزان الحياة الداخلية ــ الا عن طريق توسط العمل الموسيقى وفى تجربة ابداعه • وكانت الموسيقى هى حكمة حياته التى أعطته تجربة ذلك الزمان الملىء الايجابى وهو الزمان الذى بخلت به عليه حياته الواقعية المتروكة للديمومة المبتذلة •

وتكمن أصالة الغنائية lyrisme عند تشايكوفسكى فى أنها تنبع دائما من تجربة مستقلة للزمان الموسيقى • ولكن اذا كانت الديمومة الموسيقية تقوم عبر الديمومة النفسية ، فانها عند تشايكوفسكى شبيهة بها ، أعنى أنها تجربة معيشة وليست بناء خالصا • والشكل الموسيقى الذى يتعالى على الديمومة المبتذلة يحقق بها مع ذلك قدراته العميقة ، ويجب على الزمان الموسيقى أن يستجيب لتجربة تشتبك فيها حياة الانسان الزمانية •

وكما ينادى تشايكوفسكى باستقلال العمل الفنى وموضوعيته وانفصاله عن سيكلوجية الفنان المبدع ، فانه يرفض كذلك طريقة التأليف العقلية الصرفة [1] • والزمان الموسيقى عبارة عن تجربة: فثمة تجريبية للشكل الزمانى ضرورية للتكامل البنائى للعمل الموسيقى • والعمل الجميل لا يمكن أن ينبع الا من « الالهام » ، وهذا « الالهام » يتلقى عند تشايكوفسكى مضمونا محددا غاية التحديد ، وله دلالته : ذلك أنه فى حقيقة الأمر تطابق بين الزمان المعيش والديمومة الموسيقية ، وصعود الديمومة الداخلية صوب القدرات الشكلية والمبدعة للزمان • وهناك فى الزمان الموسيقى أجزاء « مليئة » ، منبثقة من الالهام •• من تواطؤ الشكل اللحنى

---

(١) ريشارد هـ • شتاين : المرجع المذكور ، ص ١٨٧ •

مع الديمومة الايجابية للروح التى تحددها ، وربط هذه الأجزاء المليئة بالأجزاء الخاوية ٠٠الخاوية من الديمومة الحقيقية مع الآهابة بحيل تكنيكية فى محاولة للحلول محلها ٠ وكان تشايكوفسكى يعتقد أن عملية الابداع ينبغى أن تتم بسرعة كافية حتى يتقدم الزمان الموسيقى مع هذه العملية دون انقسام ، مستغلا اندفاعتها ، بدلا من أن يبقى غريبا عن الديمومة الحقيقية ٠ ولهذا كان يخشى أثناء تأليفه - كل ما يمكن أن يقطع عملية الابداع أو أن يفصم ذلك الاتحاد الذى حققه بين الزمان الموسيقى والديمومة الباطنية - كما كان يخشى كل مطالب الحياة اليومية التى حين توقظ الرجل تحطم الفنان ، وتدفع بالموسيقى فى الزمان المبتذل[1] ٠

عرف تشايكوفسكى اذن أن ابداع الموسيقى يقوم على تجربة مستقلة للزمان الموسيقى ٠ ولهذا نفهم لماذا وجه الى الرومانتيكيين الألمان لومين يمكن أن يبدوا متناقضين ، وان كانا مترابطين مع ذلك بالضرورة : لوم على الاسراف فى العاطفية sentimentalisme ولوم على النزعة الشكلية ٠ والواقع أن النزعة التكنيكية ليست فى نظره الا النتيجة المباشرة للأسراف فى العاطفية : ولأن المعيش يبقى خارجيا على الفن ، فان الفن مرغم على أن يعمل خارج المعيش ولايمكن أن ينتج سوى أشكال خاوية ٠ واذا كان تشايكوفسكى يحب موزار وليو ديليب LéoDélibes ، فلأن ميلوديات الواحد والآخر تشيع فيها ديمومة موسيقية حية بعيدة عن الشكل المجرد بعدها عن « الانسانى والانسانى جدا » ٠ بيد أن ثمة ثنائية تظل باقية فى فاجنر ٠ ثنائية لا سبيل الى ردها irreductible (أو الى اختزالها) بين الشكل النظرى والمضمون التعبيرى ٠ وتشايكوفسكى الذى تبدع نزعته التجريبية أشكالا موسيقية ذات قيمة مستقلة ، لا يحب فاجنر ، كما لا يحب صاحب النزعة التعبيرية ، ولا صاحب النزعة

---

(١) ريشارد هـ ٠ شتاين : المرجع المذكور ، ص ١٨٧ ٠

الشكلية الذى يضحي بالحدس الموسيقى فى سبيل مذاهب مسبقة تضر بهذا الحدس[1] . وقد كان ڤاجنر بالنسبة له موسيقيا سيمفونيا ذا موهبة ممتازة ، غير أن نزعته التعبيرية التى ارتفعت عنده الى مصاف النظرية المجردة ، قد أفسدت مواهبه الموسيقية . ومن الرومانتيكيين الألمان ، كان شومان هو وحده الذى عرف كيف يوفق بين الديمومة الذاتية والتعبيرية وبين الزمان الموسيقى . ومع ذلك فقد استسلم أحيانا — هو أيضا — لمطالب المعيش الخالص والى القدرات الهدامة للديمومة النفسية .[2]

فاذا كان تشايكوفسكى يصر اذن على الدور الذى يرجع فى الابداع الموسيقى الى التجربة الزمانية ، فليس ذلك لأنها تحرر الموسيقى من قيود الشكل ، ولانها تسمح بالتدوين المباشر للمعيش، ولكن لانها تمنحه فحسب القدرة على ابداع أشكال ملموسة concrètes حية ، تعبر عن الأشكال الحميمة لحياته الباطنة .

وتقوم اصالة وكمال ميلوديات تشايكوفسكى والميلودية الروسية بوجه عام — على تلك الصيرورة الحية المنسجمة المتحققة فيها . ولكن ، لنقل بالأحرى ان الموسيقى الروسية تقدم لنا «ميلوديات» حقيقية ، فى الوقت الذى لا تعرف فيه الموسيقى الألمانية سوى « موضوعات لحنية » thèmes . وحين استمع تشايكوفسكى لكونشرتو الكمان والفيولونسل لبرامز عام ١٨٨٨ ، قال : « ان الغالبية العظمى من الألمان يشيدون ميلودياتهم بالذهن بدلا من اكتشافها عن طريق الحدس . وبرامز يرص رابعتين deux quartes لكى يحصل على موضوع لحنى ، وكذلك يستنبط ڤاجنر موتيفات « النيبيلونجن » Niebelungen من التآلف الكامل l'accord

(١) نفس المرجع السابق ، ص ١٥٣ .
(٢) نفس المرجع ، ص ١٦٥ .

parfait ، بل ان بتهوفن يشيد بدلا من أن يغنى ».[1] • الميلودية تنبثق من روح الموسيقى بوصفها كلا لا ينقسم : انها ديمومة مستقلة كلية منطوية على نفسها وعلى كفايتها • ولأن استمرار العملية الحية يشيع فيها ، فانها وحدة لا سبيل الى تحليلها ، ولا يمكن أن تميز فيها كثرة من العناصر [2] • أما الموضوع اللحنى ـ فهو على العكس من ذلك ـ عبارة عن رص للأنغام والأبعاد الموسيقية التى يمكن للفكر أن يحللها ويعيد تركيبها الى ما لانهاية، ما دام لا يسود فيها استمرار لعملية زمانية تجعل لحظاتها المختلفة متلاحمة لا سبيل الى الفصل بينها • اذ لما كانت وحدة مجردة لشىء متباين فانها تحتمل التحليل ، أما الميلودية التى هى وحدة عينية لصيرورة ، فتتأبى عليه ، وتظل مغلقة على نفسها عن عمد واصرار •

والميلودية ـ التى هى تجسيد للصيرورة ـ تعبير عن الزمان المعيش الذى تحققه وتتجاوزه فى آن واحد • وكما نستطيع أن نميز بين الموضوع اللحنى thème وبين الميلودية ، فاننا نستطيع أن نميز أيضا بين ما نسميه بنمو الموضوعات اللحنية développement thématique ، وبين ما نسميه بالنمو الميلودى développement mélodique • ونحن نجد أن الميلودية ـ عند تشايكوفسكى ـ تتفتح وتمتد فى نمو يصرح بمضمونها الزمانى العميق ـ نمو نستطيع أن نقول عنه انه ذو ماهية ميلودية ، اذ أنه بدلا من أن

(١) المرجع السابق ص ٢٢٧ •

(٢) أن تقسيم القطعة الموسيقية الى عبارتها le phrase ذلك التقسيم الذى يقوم بوضع علامات الوقوف la ponctuation يؤكد ـ بدلا من أن يقطع هذا التوليف المتعالى لعناصره (الأنغام والأبعاد) الذى هو الميلودية • وهو يقطع ـ ان صح هذا التعبير ـ ميلوديات جزئية داخل الميلودية الكلية التى تضفى عليها معناها وتجمعها معا •

يصدر عن موضوع لحنى خارجى وسابق عليه ، يكون مخلصا لتجربة الصيرورة نفسها ، كالميلودية سواء بسواء • واذا كان نمو الموضوع اللحنى بناء construction ، فان النمو الميلودى ابتكار invention (١) • ويلاحظ تشايكوفسكى ان برامز سيكون دائما « جافاباردا بالنسبة لقلب الروس » (٢) الذين لايجدون لديه ذلك الابتكار الميلودى الذى يتطور داخل التجربة الحميمة للديمومة الموسيقية • وليس من شك أن موسيقى برامز تمتلك قيمة شكلية، غير أن أشكاله تفتقر الى ذلك الطابع المقنع المستمد فى الشكل الكامل من الديمومة المعيشة التى يعبر عنها : ولما كانت خالية من كل نسيج زمانى ، فانها ليست سوى بناء خالص • فالى جانب الشكل النظرى الذى تشيده المعرفة ، هناك الشكل الحى الذى لا يمكن أن ينبثق اتساقه العينى cohérence concrète الا من تجربة الزمان الموسيقى • ولا يمكن للشكل النظرى الذى لا يزيد عن كونه الظاهرة أو القانون المجرد لهذا الشكل الحى ــ لا يمكن أن يحل محله •

وتتصرف كل من الميلودية والموضوع اللحنى تصرفا مختلفا تجاه نمو كل منهما : فالموضوع اللحنى المجرد المحروم من الوجود المستقل يقوم نموه ــ كما نعرف ــ على عدم كفايته نفسها ، ولما

---

(١) أما أن البناء construction فى اكتماله . نفسه يمكن أن يلحق بتلقائية الابتكار invention فهذا ما تشهد به موسيقى بيلابارتوك (أنظر مجلة contrepoints ، عدد ٣ ، جيزيل بروليه: بيلابارتوك : موسيقى شعبية وموسيقى علمانية) ومع ذلك فان الشكل مهما كانت علمانيته ، لم يكن لديه قط بناء خالصا ، ففيه يسود استمرار دقيق ولا تسود فيه عقلانية مخططة rationalité schématique لأنه يتغذى على ما فى الديمومة من عدم توقع l'imprévisible de la durée (ص ٥٢ ــ ٥٣) •

(٢) ريشارد هـ • شتاين : المرجع المذكور ص ١٦٦ •

كان عاجزا عن الاهابة بالصيرورة ، فعليه أن يشيدها • ولما كان الموضوع اللحنى أكثر تجمعا من الميلودية فانه المنبع المولد للنمو من حيث أنه غريب على الصيرورة التى لا تكف عن التسلط عليه ـ ولهذا فانه يعبر عن معقوليته وقانونه • ولما كان الموضوع اللحنى قد خلق بتعريفه نفسه ـ من أجل نموه ، فانه ليس حقيقة واقعة بقدر ما هو امكانية هذا النمو الذى ينبغى عليه أن ينتجه ، ومن اليسير لهذا السبب أن يكون هذا النمو متجانسا • أما الميلودية فلأنها تتمتع ـ على العكس من ذلك ـ بوجود مستقل ، كان نموها عسيرا : ففيها تولد صيرورة وتنمو وتكتمل ، فهى منحنى زمانى كلى ، ولهذا يتمثل نموها فى قدرتها على التفتح والامتداد اللذين يحددانها •

وليس الموضوع اللحنى thème سوى صيغة مجردة طيعة بلا شك لتقديرات الموسيقى ، ولكنها تخلو من تلك الصيرورة الحية التى تعطى للميلودية استقلالها وكفايتها • ومع ذلك فان نمو الموضوع اللحنى الذى يعد من وجهة النظر اللحنية ـ أكثر تجانسا من النمو الميلودى ـ لا يتمتع بالتجانس والاستمرار الزمانيين • وموضوعات الألحان كثيرا ما تكون عند تشايكوفسكى « طافية على سطح » النمو على حد تعبير ب• سوفتشنسكى P. Souvtchinsky بدلا من أن تكون هى واياه شيئا واحدا ، كما هو الحال عند بتهوفن وبرامز • غير أن موسيقاه لا تتفتح أيضا فى ذلك الزمان الموسيقى المجرد الذى يشتق من البناء الخالص ، ومن التأمل النظرى : فلأنه مؤسس على حدس الديمومة الموسيقية يخلق شكلا متماسكا دون الاستعانة بالنزعة اللحنية thématisme •• شكلا هو فكر ومعيش فى وقت واحد لأنه صادر عن تأمل محسوس spéculation concrète

والميلودية عبارة عن صيرورة كاملة مغلقة على نفسها • فكيف نجد اذن نموا يؤكدها ويطيل فيها ، على ألا يكون غير خليق بها ؟ ان الموضوع يعلن الصيرورة الموسيقية ويفتتحها ، أما الميلودية

فتوصد عليه فى ذاتها : ولا يبقى للموسيقى الا أن يدمج صيرورة الميلودية فى نمو يشبهها ويستدعيها بالقـدر الذى يستجمع فيـه امتلاءه واندفاعته • ولقد كان الموضوع اللحنى هو المحرك للنشاط الخلاق بما يتسم به من نقص يجعل تجاوزه أمرا ضروريا • ولكن اذا كانت الميلودية الجميلة تستنفد الالهام الذى منه ولدت ، فانه من الممكن أيضا أن تؤكده وأن تحمله الى ما وراء ذاته ، كنشـاط يعيد مولد نجاحه نفسه • وفى النمو الميـلودى تنتج الميـلودية النمو بصـورة تلقائيـة بدلا من أن تشيده ، لأن هـذا هو عمل الموضوع اللحنى : فالتجربة الزمانية كامنة فيها ، أعنى التخطيط الزمانى المحسوس الذى يستقر فى أعماقها والذى يسمح للموسيقى بتركها وايجادها من جـديد فى الوقت نفسه ، أعنى التخـلى عن الظاهر ، والعمل على استمرار الماهية ••

ولقد سمحت التجربة الحيـة للزمان الموسيقى لتشايكوفسكى أن يحتقر العمليات المدرسية المشتركة والمقتضيات المألوفة للشكل النظرى ، مدركا فى كثير من الأحيان ما ترمى اليه هـذه العمليات والمقتضيات ضمنيا ادراكا أفضل ، اذ يعثر تشايكوفسكى فيماوراء تلك الأشـكال المخصصة لهـا ـ وهى عبـارة عن الثوب العقـلى والتخطيط لتجربة زمانية لا تستطيع اقتناصها الا بصورة ناقصة ـ يعثر تشايكوفسكى من جديد على تلك التجربة الزمانية ـ التى تولد فيها تلك الأشكال ـ بكل صفائها •

ويعرف تشايكوفسكى كيف يبدع ألوانا من النمو من الاستمرار المرهف ، على رغم ما قد تتخذه من مظهر رايسودى (حر فى البناء) • وما من تخطيط مجرد ينحشر بين الفعل المبدع والزمان الموسيقى ، فثمة وحدة حميمة تسود خلال ما قـد بـدا متنافرا فى مظهره • والواقع أن استمرار النمو ـ وهو شىء ضرورى للعمل الموسيقى ـ يمكن أن يتحقق أيضا وفقـا لمقولات شـكلية متناقضـة • وليس

الاستمرار مرتبطا بالضرورة بالنمو اللحنى ، واذا كان من الحق أن هذا النمو يقوم أصلا فى تجربة استمرار العملية الزمانية ، فمن المشروع أن نحقق ذلك الاستمرار دون اللجوء اليه بالضرورة .
وفى الحركة الأولى من كونشرتو البيانو من مقام صول كبير ينصرف تشايكوفسكى عن نمو الموضوع اللحنى développement thématique المؤسس على التحليل العقلى للموضوعات اللحنية والذى يعمل على تشريح هذه الموضوعات واستئصالها ، ينصرف الى سلسلة من الاسترسالات paraphrases التى تحافظ على منحناها الميلودى ولا يعمل على تحولها الا لتوضيحها وتوسيعها وتجديدها . وبدلا من أن تبدو كأنها مذابة فى نمو تحليلى ، تنمو وتتطور كأنها كائنات حية تظل دائما حين تتطور هى هى بنفسها ، مخلصة للتوليف الأصلى synthèse initiale الذى به خرجت الى الوجود . وهكذا تبقى الميلودية التى هى التخطيط العينى الذى لا ينقسم والذى يتأبى على كل تحليل - تبقى متكاملة فى نمو لا ينى عن تأكيدها .
الاستمرار يبقى اذن وفقا للشكل الرابسودى (الحر) ، لمن يعرف كيف يسمع هذه الموسيقى فى الزمان ولا يقتصر على فهمها من الخارج. وينبغى علينا دائما فى هذه الموسيقى ذات الأشكال المنبثقة من الزمان المعيش أن نميز فيها بين الشكل الظاهرى القابل للتحليل ، وبين الشكل العميق ذى التماثلات الخفية الدقيقة الذى لا يمكن ادراك اتساقه الا اذا عشنا من جديد التجربة الزمانية التى صدر عنها .

ويخضع النمو عند بتهوفن - لتخطيطية مجردة schematisme abstrait . أما عند شومان فتستنفد الديمومة الخالقة اندفاعتها مبكرا بحيث لا بد أن تحل المعرفة النظرية محل الحدس الموسيقى الذى أصابه الخور ، وهنا لا يمكن أن يقوم للنمو بناء الا بفعل عنيف من جانب المؤلف الموسيقى . وعند تشايكوفسكى ، يقوم النمو «الميلودى» المتصل كالميلودية - بتوليد نفسه فى لا مبالاة نشطة ؛

أو في نوع من الارتخـاء السعيد الذى هو إستسلام من الموسيقى لقدرات الزمان المبدعة ٠

ولا يحطم التعبير – عنـد تشايكوفسكي – توازن الشـكل الموسيقي ، اذ ينضم التعبير الى الشكل في التخطيطات العينيـة للديمومة ، ويهدأ الصراع بين الفكر والمعيش ٠ وترفع تخطيطيـة الزمان المعيش النفسى الى مرتبة الشكل الموسيقى ، ولكن دون أن تتخلى عن الديمومة المعيشة ٠ وبدلا من أن تنشأ رابطـة خارجية بين التعبير المرضى pathologique والشكل المجرد –وكلاهمـا غريب على الديمومة الموسيقية – كما هو الحال عند فاجنر – يتآلف التعبير والشكل تآلفـا تلقائيـا لانهما يتضايفان في قدرة الزمـان المبدعة ٠ ليس التعبير اذن تصدعا في الشكل : ففي مسـتوى الزمـان تنزع المـادة السـيكلوجيـة الى الذوبان في الأشـكال الباطنـة فيهـا ، وهى أشـكال كامنـة تحقق حـدس الديمومـة الموسيقية ،غير أن هذا التعبير بدلا من أن يحطم الشكل ، يضعه ويكمله ٠ وليس هو التدوين المباشر للمعيش النفسى ، وليس هـو تركيب خـارجي على الشخصية الانسانية للفنـان ، ولكنـه تحول يتم داخل صميم نفسه ، يؤازره المعيش ويوافق عليه ٠ولا يتلاءم المعيش بعد من الخارج مع قوانين الزمان الموسيقى ، ولكنه يتقبلها فى نفسه ، يستجمع ذاته وفقـا لمطالبها ٠ ولم يسـتطع التعبير عند فاجنر أن يخفى النقص الشكلى ، الذى كان يترجم عنه فيما سبق ٠ ولما كان تدوينا مباشرا للمعيش ، فقد كان عليه أن يؤكد نفسه ضد الشكل ، وأن يحافظ على هذا الشـكل المتناقض الذى هو مصدر تمرده ٠ بيد أن الشكل لايستطيع ان يولد – كما نعـلم – الا من شكل سـابق على الموسيقى prémusicale ، من مخطط زمانى يتم فيه تجاوز المضامين النفسية contenus phychologiques ٠ وفاجنر – الذى يستنبط الشكل اللحنى

من المضامين النفسية ـ لا يستطيع أن يلتقى بالزمان الموسيقى
أما عند تشايكوفسكى فالامر على عكس ذلك ، اذ لا يتم استنباط
الشكل اللحنى من المضامين النفسية فى بساطة ، وانما تعاش هذه
المضامين مرة ثانية وفقا لحدس الزمان الموسيقى • وعلى هـذا
النحو يتحول المعيش الى شكل تحولا متكاملا : وهنا لا يكون التعبير
شيئا خارجيا ، ولا يرغمنا على الانصراف عن الزمان الموسيقى
وانما نجده (أى التعبير) داخل هذا الزمن الموسيقى نفسه •
ولا يمكننا أن نغالى فى المزايا التى تقدمها مثل هذه الموسيقى
للمستمع : فهى فى الواقع قابلة للتوصيل بصورة متكاملة •فهى
وان تكن فى جوهرها نفسية ما دام الشكل والمعيش فيهـا يسند
كل منهما الآخر ـ الا أن الشـكل معيش بالنسبة لمن يفهمه ، كما
أنه مفهوم أيضا لمن يحياه •

وفى مثل هذه الموسيقى تكتمل العملية الخالقة دائما ، رغمما
فيها من تنافر أصلى ـ فى التقائها بزمان موسيقى مسـتقل
بحيث يكون مرجعها اليه وحده • ويشهد عليه المعيش الذى عرف
كيف يكتشف الزمان الموسيقى داخل نفسه ـ يشهد عليـه
بقدرته على ابداع أشكال لها قيمتها خارجه ، وان كانت تستدعيه•
ولقد سمحت تجربة تشايكوفسكى النفسية للزمان ان يختـرع
أشكالا أصيلة جديدة فرضت نفسها فيما بعد على الفكر الموسيقى
العام • غير أن هناك بين هذه الاشكال التى اخترعها اشـكالا
لا تنتسب اليه وحده وفق تعريفها نفسه ، لانها تعبير عن تجـربة
زمانية لا يمكن فصلها عنها • واذا كانت تجريبية تشايكوفسكى
تتضمن نزعة شكلية خفية ، فان هذه الشـكلية ليست مع ذلك
شكلية الزمان الخالص كما نجدهـا عنـد سترافنسكى ، ذلك أنه
اذا كان يكتشف فى المعيش النفسى تخطيطات زمانية متوافقة مقدما
مع الشكل الموسيقى ، فان هذه التخطيطات لا تتصف بالشمول
الموضوعى الذى تتصف به تخطيطات سترافنسكى التى تتجسد

فيها المقولات الزمانية الاساسية فى نقائها • وفى تخطيطات تشايكوفسكى النفسية لا نترك الزمان الانسانى المتعين فى فردية منحنياته وذاتيتها • ولهذا فان موسيقاه التى تشيد داخل الزمان الموسيقى تتحرك أيضا فى ديمومة نفسية وتعبيرية •

ولكن ، لان الديمومة النفسية قد استطاعت ان ترتفع صوب نزعة تخطيطية schématisme فقد انصرفت عن جوانبها السلبية النافية لتكتشف فى ذاتها القدرات المبدعة للزمان الحقيقى • وعلى هذا النحو أصبحت طيعة لتأمل ترجمها الى مستوى الشكل الموسيقى دون أن ينزع عنها عمقها الذاتى ،ولذلك فان التأمل والمعيش ينضمان بسهولة فى هذه التخطيطية الخالقة الى أشكال ملموسة • ولقد سبق أن حددنا ما هو النمو الميلودى ، وفى هذا النمو يظهر بدقة التحام الصيرورة النفسية مع شكل يحقق قدراتها الايجابية الخالقة التحاما لا سبيل الى فصم عراه •

وهذه الديمومة النفسية التى تعاش من جديد وفقا للفن والتى تمتزج بتخطيطاته الحميمة ـ تخلق صيرورة شكلية لا تشترك فى شيء مع الصيرورة الخالصة التى نجدها فى الفاجنرية • وبدلا من أن يضع النمو الميلودى نفسه فى مضاد « نزعة الموضوع اللحنى» thématisme يصاغ فى شكل ايجابى أصيل لا يشير الى الى ذاته ذلك أنه ينبع من تخطيط ايجابى خالق ، لا من ديمومة معطاة مفروضة خالية من القدرات الشكلية •

ولما كان النمو الميلودى متولدا عن خطة ايجابية ، فانه عبارة عن صيرورة موجبة تستقر بنا فى استمرار مبدع continuité créatrice فيما وراء فراغ اللحظات • واذا كانت ميلودية الصيرورة عند فاجنر كما هى عند تشايكوفسكى ـ متصلة فى جوهرها ، فان هذا الاتصال (أو الاستمرار) مختلف عند أحدهما عنه عند الآخر تمام الاختلاف ، ذلك أن استمرار الميلودية عند تشايكوفسكى ليس هو

الاستمرار المائع السائل للميلودية اللامتناهية المتولدة عن عدم التمييز في ملامحها ، وانما هو تعبير عن الوحدة الشكلية للصيرورة التي تتجسد فيها والتي تغلقها على نفسها باستمرار في الحاضر . وبدلا من ان تقضي اللحظات المتباينة في الزمان الموسيقي احداها على الاخرى ، تحقق الواحدة منها الاخرى ، وتكتسب كل منهما اكتمالا أصيلا داخل المنحنى الكلي التي تندمج فيه . أما في الصيرورة الفاجنرية فيقضي كل منها على الاخرى بضيث يصبح التوليف بينها مستحيلا ، وتحافظ الميلودية اللامتناهية التي تأبى الدخول في توليف — تحافظ على عزلتها وعلى تباينها اللذين لا سبيل الى التغلب عليهما . ويعيب تشايكوفسكي على فاجنر أنه لم يستطع ابداع ميلوديات مغلقة على نفسها ، ومتمتعة بحياة مستقلة (١) . اذ أن الميلودية تتحدد عند تشايكوفسكي باتساع قدرتها التوليفية ، وبملكتها في احاطة تلك الصيرورة الخالقة التي تغلق على نفسها فيها .

ولا تختلط ميلودية تشايكوفسكي بالزمان المبتذل العابر ، اذ يحافظ عليها من هذا الزمان ما يتسم به شكلها من كمال . فهذه الميلودية تعرف كيف تزول لكي تكتمل ولكي تعيش في ديمومة موسيقية متجددة الميلاد دائما وأبدا . وبدلا من أن تتناثر وتذوب في تباين اللحظات ، تتجاوزه وتتغلب عليه بأن تضمه في منحنى لا انفصام فيه ينتزعها من الزمان المبتذل . وفي هذا المنحنى تتلقى اللحظات امتلاءها واكتمالها اذ تشارك في أبدية الشكل الذي يحتضنها .

وعلى الرغم من قوة التفتح التي لا مثيل لها والتي تتمتع بها ميلودية تشايكوفسكي ، فان هذه الميلودية تعرف حين تنتهي كيف تنثني في انسجام عائدة صوب أصلها . وهكذا فان تلك الديمومة

---

(١) ر. هـ. شتاين : راجع المذكور ص ١٥٣

التى تتتابع فيها فى رفق لا تهدد اتساقها أبدا ، وانما كل ما تفعله هو أن تنبسط فىهذا الحاضر الفريد الذى تتجمع فيه. ولهذا نفهم لماذا تدعو السامع الى توليف ــ وهو توليف يعطيه شكله نفسه ــ ان صح هذا التعبير ــ حيث أن الابعاد الموسيقية يقضى بعضها على البعض الآخر فى تلك الحركة التى لا تقبل التحليل والتى هى تبريرها الأخير • ونحن نقول عامدين عن ميلودية تشايكوفسكى ، انها تستقر بنا خارج «الزمان» ولكن ، فى «الديمومة» la durée، اذ أن الديمومة هى ما يحتوى على الزمان وما ينتصر عليه فى الوقت نفسه • والوجود الذى يدوم يمتد فى الزمان ، ولكنه يتجاوز الزمان أيضا ، ويبقى رغم جريانه ، وينتصر عليه داخل نفسه • وبينا لا تفعل الديمومة السلبية للموسيقى الفاجنرية أكثر من أنها تمضى وتهرب هروبا لا علاج له ، تتخذ الصيرورة الايجابية عند تشايكوفسكى شكل التفتح والتقدم • وهى تنطلق ــ كديمومة « التطور الخالق »[1] l'Evolution Créatrice صوب المستقبل مع احتفاظها بماضيها • وهنا تنضاف اللحظات بعضها الى البعض الآخر بدلا من أن يحطم بعضها البعض الآخر ، وتؤلف بمجموعها ديمومة تفلت من تدفق الزمان ، وتلحق بالأبدية بطريقة ما • وعلى هذا النحو تتحقق الصيرورة داخل حاضر يعمل على اكمال مزاياه الايجابية المبدعة •

وفى تفتحها تتمتع موسيقى الصيرورة هذه بنفس التوازن والاستقرار اللذين تتمتع بهما الموسيقى الكلاسيكية ، بيد أن هذا التوازن وذلك الاستقرار فى التفتح بدلا من أن يعارضا الصيرورة يدعمانها • واذا كانت الصيرورة الشكلية تمنحنا الهدوء والسكينة كما تفعل النزعة اللحنية le thématisme فان هذا الهدوء

---

(١) هذا عنوان كتاب من تأليف هنرى برجسون الفيلسوف الفرنسى المعروف •

« دينامى » dynamique (حركى) لأنه تطابق مع نظام الديمومة، وتواطؤ مع ماهيتها المجددة •

وتوازن الصيرورة الشكلية وقدرتها على التهدئة لا يعبران عن اندماجها (أى الصيرورة الشكلية) فى حاضر يتجاوزها فحسب ، وانما يعبران أيضا عن المصالحة التى تقوم بها بين الديمومة الذاتية والزمان الموسيقى ، ذلك أن موسيقى الذاتية عند تشايكوفسكى لا توضع فى معارضة الشكل الموسيقى الموضوعى : اذ تزيد على الشكل الكلاسيكى الذى لا يكبح من جماح الذاتية الا بالقضاء عليها ـ تزيد عليه من حيث ايغالها فى الواحدية monisme لأنها تحقق فى داخل الذاتية نفسها ـ تلك الحكمة الزمانية التى تعرف الزمان الموسيقى •

وفى موسيقى الصيرورة هذه تتجسد صيرورة لا يعتريها نقص، ولا تتولد حركتها عن عدم اكتمال أصلى ، وانما تسرى عبر لحظات ممتلئة دائما • والزمان انطلاقة خالقة تنطوى على الشكل اللحنى وتشركنا فى الفعل الذى به تنبثق الميلودية من الصيرورة • ونحن نعلم فضائل الاقناع التى تتمتع بها ميلودية تشايكوفسكى التى تعمل ديناميتها الزمانية الكامنة على الاتحاد بيننا وبين العملية التى أنجبتها • وبينا تفرض الميلودية الفاجنرية نفسها على سلبية المستمع دون مراعاة لموافقته ، فان ميلودية تشايكوفسكى تبعث فيه بفضل توازنها واستقلالها وكفايتها ـ الفعل الذى أبدعها ، وتلائم بذلك الديمومة الذاتية والصيرورة الموسيقية •

والصيرورة التى هى عند فاجنر رمز على عدم اشباع الرغبة ، تقوم باستمرار عقبة فى سبيل النشاط وتمنع الأنا من استجماع نفسها • أما فى الصيرورة الايجابية عند تشايكوفسكى ، فان النفس تجد ذاتها ، اذ تؤكد نشاطها وانطلاقها نحو المستقبل • والصيرورة الشكلية تخرج الى حيز الفعل أصالة المستقبل ذاتها ،

وتلك الجدة غير المتوقعة فيه ، والتى لا يكف عن الاغتـذاء منها • وليس الزمان شكلا منطقيا صرفا ، ففيه طابع الحرية والمغامرة ، وهو طابع كثيرا ما احتقره الكلاسيكيون • فالشـكل الكلاسيكى لا يستحضر سوى زمان مجرد من حيث أنه يظل دائما شيئا يمكن التنبـؤ به ، باغلاقه على صيرورة العمـل فى الموضـوع اللحنى le thème • ولكن ، لهذا السبب عينه وهو أنه شىء يمكن التنبؤ به ، يستطيع المستمع أن يرتبط بصيرورته فى سهولة أكبر • وعلى العكس من ذلك يجعل الشكل الفاجنرى الذى يقوم على ما لا يمكن التنبؤ به ـ يجعل المستمع سلبيا تجاه نموه ، وكأنه مشاهد خارجى لا يكترث بمغامرته الزمانية • ومع ذلك ، فثمة فى غير المتوقع هذا فضيلة ايجابية ينزع نمو الموضوع اللحنى الى القضاء عليها ، بينما يحاول النمو الميلودى ابرازها • ولكن ينبغى أن تذكر أن « غير المتوقع » لا يتلقى فى الديمومة الموسيقية نفس المعنى الذى يتلقاه فى الديمومة المبتذلة ، وقد كان الخطأ الذى وقع فيه فاجنر أنه خلط بين هذه وتلك • و « غير المتوقع » الموسيقى ـ كما يتم التعبير عنه فى النمو الميلودى « متوقع موسيقيا » prévisible musicalement بل انه ينبغى الشعور به بوصفه شيئا ضروريا : أو بعبارة أخرى، هو لا يحطم الشكل الا لكى يعيد بناءه ، ولا يخيب توقعنا الا لكى يشبعه بصورة أفضل •

ولأن موسيقى تشايكوفسكى تحترم أصالة المستقبل ، فاننا نجد فيها سلاسة هى أبعد ما تكون عن سلبية النفس ، ولكنها تسليم باندفاعة الزمان العميقة ، وباستمراره المنسجم الخالق • وعلى هذا النحو تكون موافقة النفس على الديمومة تأكيدا لماهيتها الايجابية : وحرية الديمومة الملموسـة وانطلاقها ينبهـان حرية النفس وانطلاقها • ويتفتح النمو الميلودى فى ذلك الزمان الحر المبدع للنشاط المرح الخصب • اما فى السـلبية الفاجنرية ، فلا وجود الا لنوع من اللامبالاة ، بل هناك أيضـا ارادة للانـكار ، ورفض

للتجربة العينية للديمومة ، وهروب الى مفهوم مجرد للزمان • غير أن النمو الفاجنرى برفضه التسليم للزمان ، يصبح عبـدا له • والواقع أن الحالات المرضية العقيمة للوعى تفترض رفضا للزمان ، كما لاحظ آلكييه (١) • ولهذا فان اللحن الدال leitmotiv ، كالعادة والعاطفة الحادة أو الفكرةالثابتة سواء بسواء، يعزلالشعور بالزمان الحقيقى ، ولهذا فانه يناقض الزمان الموسيقى الذى يكمن تحت تجربة الديمومة العينية •

وقد عرف تشايكوفسكى كيف يحترم التجربة الزمانية فى تكاملها • واحترامه لهـذه التجربة هو الذى انقـذه من النزعـة التجريبية l'empirisme بأن أتاح له أن يكتشف فى أعماق الديمومة الانسانية ــ الفعل الذى عنه تصدر •

---

(١) Ferdinand Alquié : Le Désir d'éternité, 1er partie (Nouvelle Encyclopédie philosophique, Presses Universitaires, 1943).

الفصل الرابع

النزعة الشكلية الخالصة

هناك اذن نوعان من موسيقى الصيرورة : موسيقى الصيرورة المرضية devenir pathologique حيث تستسلم النفس لسلبية حالاتها ، وحيث لاتعرف من الزمان سوى قدراته الهدامة ، وموسيقى الصيرورة الشكلية حيث تتطابق النفس مع اندفاعتها الداخلية ، وتعثر على قدرات الزمان الخلاقة ، وهارمونية الشكل الموسيقى • وعلى عكس النزعة التجريبية الخالصة التى تحطم المقتضيات الداخلية للزمان الموسيقى ، نجد أن غنائية الديمومة الذاتية lyrisme de la durée subjective كما نجدها عند تشايكوفسكى ، تتفق مع الزمان الموسيقى وتنضم اليه : ولكن ثمة شكلية خفية تشيع فى هذا النوع الثانى من التجريبية • وعلى حين نجد أن الشكل الموسيقى عند فاجنر ـ ينظم بطريقة خارجية الديمومة الذاتية المفروضة عليه من الخارج ، وفى استقلالها الذى لا سبيل الى رده ـ نجد أن الشكل الموسيقى عند تشايكوفسكى يتم اكتشافه داخل الديمومة الذاتية نفسها فى تلك التخطيطات الزمانية العينية التى تمتلك القدرة على ابداعه •

وتتضمن تخطيطية الزمان قدرة بناءة تتوسط بين الديمومة الذاتية والشكل الموسيقى الموضوعى • وهذه التخطيطية الذاتية هى التى تصبح عند تشايكوفسكى ، الرومانتيكى الذى يهتم بالنشاط المبدع أكثر من اهتمامه بالعمل المخلوق ـ تصبح هذه التخطيطية النسيج المباشر للشكل الموسيقى الذى يتأكد فيها بذاته ولذاته بدلا من أن يخضع ـ كما هى الحال فى الكلاسيكية ـ لشكل موضوعى يفنى فيه • وهكذا يتحقق تفوق الفعل الخالق على العمل

المخلوق الذى هو جوهر الموسيقى الرومانتيكية ـ على مستويين : مستوى الديمومة الخالصة ـ والارتجال الحر غير الخاضع للقواعد ، ومستوى النشــاط الفني والشكلى ـ مستوى الديمومة النفســية التى رضيت بالخضــوع للزمــان الموســيقى ـ دون أن تتنازل عن نفســها • وقد شعر تشايكوفسكى ـ فى الحياة المبتذلة ـ بالعاطفة التى تثيرها فينا الصيرورة الخالصة ، ولكنه فى الابداع الموسيقى ـ ينتصر فى الوقت الذى يعبر فيه عن هذه العاطفة ، اذ يعيد بذلك خلق الصيرورة وبهذا يتغلب عليها ، وبدلا من أن تترجم موسيقاه ـ كما تفعل الموسيقى الفاجنرية ـ عن العاطفة المرضية للصيرورة التى يعانيها ، فانها تترجم عن تلك العاطفة الايجابية التى تتولــد عن مشاركتنا فى الديمومة الخالقة • وغنائية تشايكوفسكى تجســد الماهية المؤثرة للديمومة التى هى شــكل الحياة الباطنة والعمليات الحية المبدعة جميعا •

ومع ذلك فانه اذا كان تشايكوفسكى قد استطاع فى خير مؤلفاته أن يحقق التوازن المنسجم بين الديمومة النفسية والزمان الموسيقى فان هذا التوازن هو فى حد ذاته هش لايعرف الاستقرار، وفى بعض الأحيان تنقل الديمومة الانسانية والعاطفية الى الشكل الموسيقى مــا فيها من خروج على القواعد لــكى تجره الى نوع من الوجدانية المبتذلة pathétisme vulgaire ، أو قد تقوم فى غياب التجربة العينية للديمومة ـ أشكال تكنيكية وفارغة من كل مضمون حى ، وذلك لأن الديمومة التجريبية لا تتفق بالضرورة مع الزمان الموسيقى ، على الرغم من قدراتها الشكلية • وهى لا تتفق الا اذا انضمت اليه بصورة أو بأخرى •

والديمومة التجريبية لا تلحق بالزمان الموسيقى الا اذا سادت فيها على النشاط الفنى «نزعة شكلية كامنة» un formalime latent تكون قد استيقظت فيها فعلا • أما فى التخطيطية الذاتية التى تولد من الديمومة التجريبية فان القدرة البنــاءة للنشاط تكون محدودة بواســطة الفردية التى تعبر عن نفســها فيه والتى توجهه وفقــا « للمعطيات » ـ données التى تحددها • فاذا كانت الديمومة التجريبية تتفق مع الزمان الموسيقى عن طريق نزعتها الشكلية

الكامنة ، ألا يكون هذا الاتفاق أيسر وأكمل اذا ارتفع الموسيقى فوق فرديته وحدودها حتى يصل الى « آنا أفكر » الخالصة ، أعنى الى المقولات الخالصة التى ينبنى عليها الشكل الموسيقى ؟ فهناك عبر الديمومة التجريبية حيث لا يكون للنشاط سوى وجود ضمني - يوجد الزمان الخالص الذى لايستمد فى صراحة الا منها وحدها، والذى تخلقه بوصفه شرط ممارسته نفسها • وهذا الزمان الخالص هو الذى تحققه النزعة الشكلية •

وفى مثل هذه النزعة الشكلية يصبح الزمان المشيد وفقا لمقولات لا شخصية - موضوعيا بصورة محكمة ، ولكن ينبغى أن يظل محسوسا : فنحن نريد أن نعارض النزعة الشكلية المجردة عند الكلاسيكيين (١) بالنزعة الشكلية العينية كما نجدها عند سترافنسكى ، وأن نعارض الشكل الذى يتصوره الذهن والذى يولد من تركيبات عقلية بالشكل الحى النابع من الأفعال العميقة للأنا • وفى هذا الشكل الخالص العينى فى آن واحد ، لا يكون انطلاق الذاتية مكبوحا من الخارج ، اذ أنها هى التى ترضى من تلقاء ذاتها أن تتناسى نفسها ، وأن تتخلى عن مضامينها لكى تتطابق مع أفعالها •

والموسيقى المعبرة لا تهيب بعالم المشاعر الا بطريقة مبهمة : فهى لا تستبقى من هذه المشاعر غير شكل تفتحها الزمانى نفسه ، وغير ايقاع خالص ، مع اعادة بناء تلك المادة العاطفية وفقا لتبراتها الشكلية articulations formelles ؛ ونحن نقول ان المعيش ينبغى أن يتخذ أسلوبا doit être stylisé ؛ ومن العواطف بمعناها الصحيح يستخلص المؤلف الموسيقى البناء وخطة التطور plan d'évolution : فهو لا ينتبه الا الى صيرورة خالصة ، الى شكل تلك « المجردات العاطفية » abstraits émotionnels التى يتحدث عنها ريبو Ribot . فللتعبير اذن شكله الخاص به •

(١) وعند بتهوفن بوجه خاص ، اذا كان من الحق أن أفضل مافى موزار وأفضل مافى هايدن يفلتان منها ، فى الوقت الذى يدفعها فيه أفضل مافى بتهوفن الى أشد نتائجها تطرفا •

بيد أن الشكل الخالص ينبغى أن يكون هو أيضا تعبيرا : ولا أعني مجرد تعبير عن الديمومة التى نعانيها ، ولكن عن الأفعال الأساسية التى يتكون منها الزمان ٠

ولا تستطيع الموسيقى أن تترجم عن العواطف فى خصائصها العرضية particularités contingentes اذ لا ينبغى أن تحتفظ منها بغير تخطيط شامل ايجابى، هو وحده الذى يتلاءم بطبيعته مع الشكل اللحنى ٠ والفن الموسيقى يحقق عند الفنان المبدع فى أثناء فعل الابداع وبفضل ضروراته التكنيكية نفسها ـ تشكيل الحياته الباطنة، واعادة بناء الديمومة التجريبية وفقا لمقتضيات الزمان الموسيقى ٠ واذا كانت هناك «استطيقا للتجربة المعيشة» esthétique du vécu فذلك لأن التجربة لا تستطيع أن تدخل فى الفن الا اذا خضعت للشكل ، وهذه الاستطيقا عبارة عن « علم أخلاق » éthique من حيث أن الشكل يجب أن يتحقق داخل الفنان نفسه قبل أن يتحقق داخل فنه ٠

والعمل الفنى يعبر عن حياة الفنان ، ولكنها حياة لم تكن ممكنة الا بهذا العمل الفنى نفسه : فالزمان الموسيقى يحقق الديمومة الداخلية بقدر ما يعبر عنها ٠ وزمان الروح ينبنى عن طريق توسط الألحان ، كما أن هذه الألحان لا تتحقق الا لأن ديمومة الروح تبث فيها الحياة ٠

والزمان الذى هو شكل اللحنية والحياة الداخلية يوجد فى ملتقى الديمومة الذاتية بالشكل الموضوعى للألحان ٠ وفى الشكل الزمانى ـ كما سبق أن قلنا ـ يتم التعبير عن المضامين النفسية ٠ فاذا لم توجد هذه المضامين ، فان نقاء الزمان واستقلاله لا يفترضان انكار الديمومة الموسيقية ولكنهما يفترضان تصاعد الحياة الداخلية صوب صفاء أشكالها الأساسية ـ أعنى صوب نوع من التجرد يخليها من كل مضامينها الخاصة ـ ولكنه يبقى فيها ماهيتها العميقة وسورة النشاط الخالصة ٠

والآن ، بعد أن التقى الشكل والتعبير داخل الوقائع التجريبية، فانهما يلتقيان على مستوى الشكل الخالص ٠ فالموسيقى ٠٠ فن

الحيـاة الداخلية ، هى بالضرورة بنـاء لذاتهـا • وديمومة الفنان المبدع النفسية تصبح فى الابداع ما أرادها الزمان الموسيقى أن تكونه • ولهذا السبب ينبغى تجاوز العواطف الخاصة الى تخطيطية schématisme هى الشكل الايجابى الذى يشيد فيه البنء الزمانى• والموسيقى فى ماهيتها هى التعبير عن الحياة الزمانية : وهذا ما يفسر طابعها القيـاسى paradigmatique فى نفس الوقت الذى يفسر فيـه ذلك التعبير القوى المبـاشر الذى يستخلص أشـكاله البحتة نفسها • وبهذا نفهم أنه فى الابداع الذى ينتمى الى النمط الشكلى حيث يبدو لنا أن كلّ مادة انسانية منعدمة تمآما ـ ما زال العمل الفنى والحياة ممتزجين ، لا عن طريق التوفيق بين الديمومة الخاصة والزمان الخالص ، ولكن عن التقاء الفعل الخالق ، وفعل الوعى نفسه. فالوعى فى ذروته يجهـل الديمومة التجريبيـة ولا يعرف الا ذلك الزمان الايجابى الذى يشيد بواسطته الشكل اللحنى •

ونسـتطيع أن نتخيل أن تجربة الزمان الخالص فى الابـداع ذى النمط الشـكلى ـ تسـبق عملية الابداع الموسـيقى بمعنـاه الصحيح ، أو أنها تولد بمناسبته • واذا كان موضوع الموسيقى هو « اقامة نظام بين الانسان والزمان » كما يقول سترافنسكى (١)، فأن هذا النظام يتجاوز الموسيقى نفسها ، ويمكن أن يوجد اذن عند أصل الابداع الموسيقى•ولا مجال للكلام عند مستوى الشكل الخالص والزمان الخالص عن استقلال أو تنافر للابداع : ذلك أن الشكل اللحنى ينبنى كما تنبنى حياتنا الداخلية ، ونحن نعود فنجد فى ذلك الشكل التعبير عن المقولات الأساسية التى يتألف منها الزمان• والشىء الذى يدعو الى الدهشة هو أن اتحاد المبدع بالعمل الفنى لا يمكن أن يكون تامـا الا على مستوى الشـكل الخالص والزمان الخالص • وأنواع التوفيق هنا تصبح فى الواقع غير مجدية، اذ يتحقق دفعة واحدة التقاء الفعل المبدع للزمان الموسيقى بذلك الفعل الذى يشـيد به الفنان المبدع ديمومته الداخلية • فاذا كان كل عنصر

---

(١) G. Brelet : La Poétique d'Igor Stravinsky (La Revue musicale, Avril, 1946, p. 131 et suiv.).

انسانى يبدو منعدما لأول وهلة فى الابداع الذى ينتمى الى النمط الشكلى ، فاننا نجده يعود الى الاندماج فى هذا الابداع اذ ينضم الانسان الى الفنان فى ذروة الوعى التى هى الفعل الخالق ٠

وسـواء أكانت تجربة الزمان الشـكلى قبل الابداع الموسيقى أو بعده ، فهذا أمر قليل الأهمية : وذلك لأن ما يكتشفه الفنان المبدع فى مثل هـذه التجربة هو حرية شعوره وقدرته على اعطاء شـكل لنفسه ٠ وعلى هذا فان الشـكل الموسيقى الخالص يتطلب المعيش هو أيضا : ولا أعنى معيش العواطف وانما معيش الأفعال٠ ويمكن أن تظهر الحياة والتعبير بوصفهما هدامين للشكل ، كما يمكن أن يكونا بناءين ٠ والشـكل الخالص بدلا من أن يكون غريبـا على التعبير ، ينطوى على تعبير أصيل ــ ولا أعنى به التعبير الذى يولد عن عدم اكتمال الديمومة الانسانية ، وانما التعبير الأشد صفاء وشدة فى الوقت نفسه ٠٠ التعبير الذى يولد عن اكتمال الزمان الخالص ٠

وفى الابداع الذى ينتمى الى النمط الشـكلى ، يحيا الفنـان المبدع الشكل الخالص للزمان ، والتعبير الذى يستخلصه هذا الشكل يتفوق فى العمق على التعبير النفسى من حيث أنه يكتشف فيما وراء المضامين الانسـانية التى يزخر بها الديمومة ــ يكتشف ماهيته الايجابيـة ، ومن هنـا كان طـابع الدقـة والعمومية الذى تتسم به الموسيقى المطلقة ٠ وهذه الكلية للشكل الزمانى التى تجسدها الموسيقى الخالصة ليست كلية خاوية ، ولكنها كلية ملموسة (عينية) ومعطاة مباشرة للحدس ٠ ونحن نعرف أن الموسيقى المعبرة تتطلع فى غموض الى تلك الكلية العينية التى يتسم بها الشكل الزمانى الخالص ، مـا دامت كل المضـامين الجزئية يتم تجاوزها فى خطـة ايجابية ــ هى قانون بنائها فى الزمان ، بحيث تعمل على انبثاق نشاط حر يصاعد فوقها ٠ وهكذا تترجم فى الديمومة المعبرة ــ عبر مضمونها الانسـانى ــ الحركة الحرة للنشـاط فى تداولها مع الزمان ٠ ويكمن الطابع الـكلى العينى للموسيقى الخالصـة فى أن تخطيطية الزمان schématisme du temps ليست شكلا خاويا ، وانما هى فعل يحياه الوعى ٠

وهناك أشكال خاوية ، وأشكال أخرى حية مليئة امتلاء قويا ، وان كانت مفتقرة الى المضمون النفسى • وينبغي على الشكل الخالص أن يعبر عن شكل نشاط الوعي نفسه ، وهكذا بدلا من أن يقوم بناؤه خارج وجود الفنان المبدع ، فانه يرغمه على أن يتطابق تطابقا محكما مع ذاته • والأشكال الزمانية لا يمكن الا أن تكون معيشة ، اذ أن امتلاء الوجود الداخلي هو الذى يتلقى فى فعل الابداع — عند شخص كسترافنسكي مثلا — نقاء الزمان الموسيقى ، الذى يسمح له بالاكتفاء بذاته ، خارج الديمومة النفسية • وينبغى على الشكل الموسيقى — فى نقائه — أن يتحد بالشكل الخارجى للتفتح الزمانى الذى تقوم به الحياة الداخلية • وعلى كل مؤلف موسيقى أن يجد أنماط النمــو التى تعبر عنه ، وأن يجد شـكلا حيا يتجاوز عالم التصورات ، لا لأنه يضيف اليه شيئا لامعقولا غريبا على الفكر ، ولكن لأن ديمومة الأنا تعبر عن نفسها فيه وتتحقق به •

وليس هذا التعبير مجرد كشف خالص للذات ، ولكنه بنــاء للذات أيضا ، وحوار بين زمان العمل الفنى وبين ديمومة الفنــان المبدع يؤدى الى تحقيقهما المتبادل • وفى لحظة الابداع ، يصــبح الزمان الموسيقى كالمثل الأعلى الذى تتطلع اليه ديمومته الداخلية • والخطة الدينامية عملية حية ومبدعة بقدر ما يجعل الفنان مقتضيات عمله الفنى هى مقتضياته ، وبقدر ما يتحمل فى أعماق نفسه نزوع عمله المقبل الى الوجود • والعمل الفنى عنــد الفنان المبــدع الذى ينتمى الى النمط الشكلى ، هو أيضا تحقيق للذات ، ولا أعنى بالذات الأنا النفسية ، وانما الأنا الخالصة moi pur ، الأصل المحتجب للأنا التجريبية • وكذلك فى هذا الابداع ذى النمط الشكلى ، فى الوقت الذى يشعر بتعالى عمله بالنسبة له ، فانه يجد نفسه فيه من جديد ، وأنه مشيد بما فيه من شكل • وســواء أكان الابداع تعبيرا ، أو مكملا للوجود ، وسواء بدا أنه يترجم نفسية المبدع أو أنه ينبنى فى عالم غريب عليه ، فانه فى نظر الفنان طريقة للوجود لابد أن ينخرط فيها بشخصيته نفسها •

ولا ينبثق الشكل العينى الخالص خارج الحياة ، ولكنه ينبثق فى ذروتهــا • وهكذا ، بدلا من أن نستبعد فى تلك الاســتطيقا

المعيشة الأشكال التى تولد فى البناء الخالص ، فاننا نبررها بقدر ما تستجيب فى وعى الفنان لمضمون حي • ومع اعترافنا بأن الموسيقى التى تنتمي الى النمط الشكلى تحقق الشكل الموسيقى فى اكتماله ، وفى الكشف عن كفايته ، مع اعترافنا بهذا نقول عامدين ان هذا الشكل لا يمكن أن يولد من تجريدات بحتة ، أو من تركيبات خيالية خارجة على روح الفنان المبدع • ففى عملية الابداع ثمة موافقة مستمرة من روح الفنان المبدع على ما يقوم به من عمل • وهذه الموافقة بالنسبة لشكل مقبل يشعر فى نفسه بندائه ، يحوله الفنان الى أداة لتحقيقه • ولقد تحدثنا عن حوار بين الشكل اللحنى والزمن المعيش ، ويبدو فى الواقع كأن الفعل الخالق قد تنبه بنجاحه نفسه ، وبشعوره بالحقيقة الحية للأشكال التى يبدعها، فانه يصنع ابتداء من تأثيراتها نفسها القدرة على تحقيقها ، والوصول بها الى تمامها • والفنان المبدع ــ بتأمله لعمله ــ يؤكد فى نفسه فعل ابداعه •

ولا يمكن أن يولد الفن من تجريدات خالصة ، فهو باطني بالنسبة للفنان نفسه : وهذه بلا شك هى حقيقة النزعة التعبيرية l'expressionnisme • بيد أن الفن لا يستطيع من جهة أخرى ــ أن يولد من المعيش الخالص ، اذ لابد أن يعيد الشكل بناء هذا المعيش وفقا لمقتضياته الخاصة • فعل الابداع هو اذن حوار بين الشكل والمعيش • واذا كان الموضوع اللحنى ينشيء العمل بضرب من الخصوبة الداخلية ، فان هذه الخصوبة لا تصدر عنه وحده ، وانما تكمن فى أنه ــ من جانبه الذاتى ــ خطة دينامية ، وشكل يحياه المبدع الذى تتولد فى روحه أشكال أخرى بصورة تلقائية • فاذا وضعنا فى اعتبارنا موسيقى لا يخضع تتابعها لسلطان موضوع لحنى thème واغا لسلطان «جو هارمونى» Stimmung harmonique كما هى الحال عند ديبوسى ، فان غياب الاطار الموضوع مقدما cadre préétabli يتحكم فى اتحاد الشكل والديمومة الحية عند المبدع تحكما قد لا يتاح لغيره • وهذه التوافقات الخفية ، وذلك الاستمرار الحذر الذى يتأبى فى كثير من الأحيان على التحليل •• هذه السمات التى يتصف بها نمو العمل الفنى عند ديبوسى لا يمكن

أن تصدر عن تجربة الزمان الخالص التى يعتقد بير سوفتشنسكى أنه قد فطن اليها فى أصل الابداع الموسيقى •

ونحن نعرف أن الشكل الزمانى موسيقى بذاته ، وأن من قدراته الخالصة يمكن أن تنبثق موسيقى تجعل أشد التركيبات اللحنية combinaisons sonores ايغالا فى العلم لا غناء فيها • وهكذا ، كما توجد موسيقى تنحصر أصالتها كلها فى أصالة شكلها الزمانى ، فاننا نستطيع أن نتصور موسيقيين ينصرفون عن المشكلات الهارمونية ، ويقبلون أكثر المواد اللحنية ابتذالا لكى يطوعوها فى يسر أكبر لتصور أشد أصالة للزمان ، تصور يبدع شكلا موسيقيا أصيلا • واذا كان من الحق أن التجديدات التى تمت فى مجال الفكر الهارمونى هى التى تكشفت حتى الآن على أنها وحدها التجديدات الخصبة من الوجهة التاريخية ، فليس من المحال تصور أن مفهوما جزئيا للزمان مميزا لشخصية مؤلف موسيقى يمكن أن يكشف عن امكانيات جديدة فى عالم المفهوم الزمانى للأشكال • وأيا كان الأمر ، فيبدو أن تجديدا فى بناء الشكل الموسيقى للزمان يكفى لابداع موسيقى جديدة •

ولقد رأينا أن مثل هذا التجديد يمكن أن ينبع من تجربة الديمومة التجريبية ، ولكنه يمكن أن ينبع أيضا من مفهوم للزمان مشيد أوليا a priori • واذا كانت الموسيقى لا تحقق ماهيتها الا بتعبيرها عن الديمومة المعيشة ، فانهذه الديمومة المعيشة يمكن أن تشيد بطريقة شكلية • الموسيقى ابداع لحياة زمانية ، مستقلة وكاملة ، بدلا من الاقتصار على اكتشافها وصياغتها ، اذ أننا نستطيع أن نقول انها لا تكتشف الزمان الا من حيث أنها تشيده• وموسيقى الزمان الشكلى تعبر عن هذه الديمومة الايجابية التى هى صورة الفعل الذى به تشيد الأنا نفسها •

وينبغى أن نقول مع هيجل ان الموسيقى المطلقة تعبر عن الذاتية المجردة ، أعنى عن الأفعال الجوهرية الأساسية التى بها تضع الذات نفسها • وكما أن الموسيقى تتتابع فى الزمان ، فمن الضرورى أيضا أن الذات تضع نفسها بالنسبة للزمان ، ما دام الزمان هو شكل الحياة الباطنية forme de l'intériorité • ولهذا السبب كان

الزمان الايجابى للموسيقى الشكلية هو التعبير المباشر عن الافعال العميقة التى تقوم بها الذات •

ويبدو أن المادة الموسيقية عند سترافنسكى ـ وخاصة فى طريقته الأخيرة ـ تذوب فى شكلها الزمانى • ولقد بقى المفهوم الزمانى الذى تحققه موسيقاه ـ قائما دون أن يعتريه التغيير رغم تباين الاساليب والمفاهيم اللحنية التى اعتنقها الواحد تلو الآخر• وهو وحده من بين المؤلفين الموسيقيين الذين لاحظوا الموسيقية الجوهرية المتجردة المستقرة فى الشكل الزمانى ـ هو وحده الذى انصرف شيئا فشيئا عن ألوان الثراء اللحنية فى «طقوس الربيع»، لكى لا يحتفظ الا بذلك المفهوم الأصيل للزمان الذى تم التعبير عنه فيها ، والذى حاول أكثر فأكثر تحقيقه فى نقائه • وهكذا يبدو أن تطور سترافنسكى نحو أسلوب متجرد عبارة عن عودة الى الأصالة الزمانية الصرفة لموسيقاه •

والقوانين التى تبدو فى الظاهر أكثر القوانين تجريدا ـ تتحول عند سترافنسكى الى أكثر القوانين واقعية ، اذ يقع فيها على التعبير عن المطالب الأساسية للروح من حيث أنها تجيب عنده على أفعال أصيلة وكأنه يعانيها خارج الموسيقى نفسها • ونحن نجد لديه حقا ذلك الطابع الكلى العينى universalité concrète حيث تقوم القدرة على كفاية الشكل الموسيقى الخالص ، وكأن ثراء مفهومه الهارمونى بفضل ذلك الزمان الموضوعى الشكلى الباطن فى المادة اللحنية لم ينفع الا فى احتمال التصاعد الى ديمومته النفسية، فانه يشعر بالحاجة الى اللعب مع قوانين الزمان الخالص فى حرية خارج ضروب الارغام التى تفرضها المادة اللحنية • والمفارقة القائمة فى موسيقى سترافنسكى هى أن الأشكال التى تبدو فى الظاهر أشد الأشكال آلية mécaniques يتكشف الأمر عن أنها تملك مضمونا حيا هو التعبير الممتلىء غاية الامتلاء عن ذلك الاتحاد بين الشكل والمعيش ، وعن ذلك الطابع من الكلية العينية التى تميز الموسيقى المطلقة •

والزمان الموسيقى عند سترافنسكى يتطابق مع أفعاله الأساسية• ولهذا السبب ، فانه يلتقى بعيدا عن الديمومة التجريبية والانسانية

وفى أشد الأشكال جفافا وخلوا من كل مضمون انسانى - يلتقى بديمومة ربما كانت أكثر حياة من ديمومة الموسيقى المعبرة ... ديمومة تتضام فيها كمالات الفكر . والزمان عند سترافنسكى - كما يلاحظ بيير سوفنتشنسكى - الذى هو صورة سببية صارمة تعطى فى بعض اللحظات انطباعا بالقدرية - يبدو فى نفس الوقت على أنه يمتلك عنصرا من حياة لا سبيل الى التنبوء بها . والتوقع هنا يخيب ويشبع فى آن واحد - أو يشبع فيما يخيبه تماما . وفى كثير من الأحيان يشيد الزمان وحده - عند سترافنسكى - الشكل الموسيقى ، والمادة اللحنية الأشد ما تكون فقرا ، والتى يشيع الشكل الموسيقى الحياة فيها - تنتج موسيقى عميقة .وهكذا يبدو الزمان الموسيقى أنه شكل العمل الفنى ومضمونه فى وقت واحد . فاذا كان سترافنسكى يختار فى كثير من الأحيان مفضلا أشد الدوافع حيادا، وأكثر المواد اللحنية شيوعا، فذلك لأن اللحنيات التى ليست الا أداة طيعة للشكل الزمانى - تشهد بالكفاية الحية التى يتسم بها هذا الشكل الخالص . ويذكرنا مثل هذا الخضوع من جانب المادة اللحنية للشكل الزمانى الذى يرمز الى تصميم المادة فى الشكل بباخ . فنحن نجد عنده أيضا أن المادة المبسطة غاية التبسيط تتكشف عن خصوبتها فى تطورات غير متوقعة ، كما يخلق كمال الشكل الزمانى فى الألحان امتلاء حسيا مستمدا من الامكانيات الشكلية التى يكتشفها فيها .

وتعود اصالة سترافنسكى الى أنه قد رفع بعض قوانين الزمان الموسيقى الى مرتبة المطلق بحيث تبدو لنا بعدئذ فى نوع من الامتلاء والتجرد . والشكل الذى لم يكن فى نظر الموسيقيين الآخرين سوى اطار خارجى فى كثير من الأحيان قد أخذ نفسه على أنه مضمون ، بحيث يستمد نقاءه نفسه من امتلائه . ولقد تحدثنا عن « قوة التكرار التى لا نظير لها » التى تتسم بها ميلودياته ، بيد أن ما أصبح عنده أصالة ليس الا القانون المقبول عند الجميع لكل سياق موسيقى ابتداء من أكثر السياقات بدائية وتواضعا الى أكثرها نبلا . ولكن هذا القانون يصبح لديه قانونا عينيا ، أعنى أنه ينظر الى نفسه بوصفه مادة بحيث لا يفلت شىء بعد من

سلطانه ، وفي شموله - على الأخص - لا يكون غريبا على وعي الفنان الذي يراه بوصفه مكونا لمصيره الحميم، ولهذا يمتزج بصرامته عنصر « اللامتوقع » élement d'imprévisible الذي يشهد بمشاركة الوعي الحي مشاركة نشطة تامة في هذا الشكل الذي يسيطر عليه، كما يسيطر على الصيرورة الموسيقية • وكما يقول آ• شفنر (١) « ثمة ترجيعات ايقاعية وميلودية تطوي داخل مسافات قصيرة بصورة غريبة - من مازورتين الى ست مازورات - وتتابع كأن الموسيقى تدور في مكانها داخل حيز ضيق ولا تغير اتجاهها الا كما يتغير اتجاه خذروف تبعا لنزواته في بداية دوراته • غير أن انعدام النمو ووجود هذه الترجيعات المنظمة يقوم بتعويضها تجديد أصيل في التفاصيل ، وفي الايقاع والميلودية ، وفي التجميع الكونترانبطي أو الأوركسترالي : ولا بد من الرجوع حتى « الابتكارات » inventions الصغيرة الموضوعة لصوتين عند يوهان سباستيان باخ لكي نجد مثل هذا التباين رغم قلة النغمات • وعلى هذا النحو تفرض الترجيعات «المنظمة» systématique نفسها على وعينا في يسر أكبر كلما استجابت لتجربة حية للزمان الذي يحتوي على عنصر خفي من التجديد •

وصرامة الشكل لا تنطوي على شيء مناقض لامتلائه الحي : وهذا الامتلاء لا يتم الوصول اليه نتيجة لشيء خارج على القاعدة ، وانما في السعي وراء ولاء مطلق لهذه القاعدة • وهكذا نتيجة للصرامة التي يطبق بها قانون من أقدم القوانين الموضوعة للشكل الموسيقي، يصبح هذا القانون منتجا لأسلوب جديد • وهذا بلا شك درس يمكن للموسيقي الناشيء أن يتأمله •

من الممكن اذن أن يقوم أسلوب شخصي جدا على فكرة غاية في البساطة ، أعني على تجسيد خالص لمقولة أساسية في الفكر الموسيقي • ومع ذلك فان ما يمنح مقولة ما من أن تكون خاوية ، بل ما يجعلها تنطوي على مضمون عيني ، هو أنها تجيب على فعل حقيقي من أفعال الروح ، وهذا ما يسمح لها بالنفاذ الى أصغر

(١) Schaeffner : Stravinsky, p. 28.

جزىء من جزئيات المادة اللحنية • وما نجده عند سترافنسكى هو أنه سواء أكانت المادة اللحنية ثرية أو فقيرة ، فان قدرات الشكل تخضعها دائما تمام الخضوع ، وبذلك تتكشف أبسط المقولات ، أما عن اتساع قدرتها على التنظيم وسط ذلك الحشد من الوقائع اللحنية التى تسوقها الى الوحدة ، أو عن كفايتها فى هذا الثراء الذى تظهره فى أشد ضروب المواد اللحنية املاقا • ومن ثم يمكن أن يتولد اذن تجديد عن نوع من اعادة الكشف لأعم قوانين الفكر الموسيقى • ولن يدهشنا أن أصفى الأشكال عند سترافنسكى يمكن أن تشيع فيه حياة قوية لا تقل قوة عن الحياة التى تشيع فى الموسيقى التى تنتمى الى النمط المعبر • ويتم التقاء الزمن الشكلى بالزمان المعيش فى خضوع الفنان المبدع الداخلى لقاعدة يشعر بمضمونها الحى ، ولا يكف عن العثور عليها تحت المظاهر المختلفة التى يفرضها عليه تباين المواد التى يلتقى بها •

وقد كان الشكل عند سترافنسكى يعرف دائما كيف ينتصر على الثراء اللامتناهى للمادة اللحنية التى يصوغها • وبينما كان هندميت يجدد المقامية بالعمل على توسيعها ، كان سترافنسكى يجددها بتقوية قدرتها الارغامية أو القاهرة pouvoir contraignant وهذه هى المفارقة الكامنة فى تحرر مستمد من خضوع مطلق للقواعد القديمة • ويلح أ• شفنر بحق على هذه الارادة التى تسعى الى التوحيد المطلق للأسلوب التى أعادت سترافنسكى شيئا فشيئا الى المقامية ، فيقول : « من طقوس الربيع الى الأعراس •• حدث تطور لصالحة وحدة لم يحققها سترافنسكى قط على مثل هذا التمام والادراك المباشر بمجرد الاستماع اليها : وحدة مقامية فى بداية الأمر : فهذه نغمات تعود باستمرار •• متسلطة أو فى مقام الأساس tonique أو الأوسط لنغم تؤكده أو تحتفظ بذكراه ، وقد لاحظنا فى طقوس الربيع الطابع المتسلط لبعض النغمات التى تسهم فى التلاحم الغريب للعمل الفنى»(١) وهكذا نكتشف عند سترافنسكى تأكيدا للمقامية ربما لم يعرفه أحد من قبله قط • من الممكن اذن أن تتولد اصالة الأسلوب عن

---

(١) أ• شفنر : المرجع المذكور ص ٧٧ •

الصرامة التي بها يعرف كيف يكون مخلصا لشكل أساسي ٠
وكما أن الظفر بشكل مختلف عن الأشكال التقليدية يمكن أن يولد عن تطويع تلك الأشكال ، فكذلك يمكن أن يولد عن صرامة زائدة في اتباعها ٠ ولكنها في كل الأحوال يتم تجديدها لأن مضمونها الحي قد أعيد التفكير فيه ٠ والايجاز الذي يتمتع به أسلوب سترافنسكي مستمد من اخلاصه للقوانين الأساسية في الفكر الموسيقي ، ولقانون الوحدة la loi d'unité بوجه خاص٠ واذا كان بعض الموسيقيين الآخرين ينظر الى هذا القانون على أنه اطار فارغ ، فان موسيقيا ينتمي الى النمط الشكلي مثل سترافنسكي يرى أن هذا القانون يشيع الحياة وفقا لأشكال مختلفة — في الجوانب المختلفة للغة الموسيقية، وينتشر فيها انتشار العصارة المغذية٠ وكما يقول أ٠ شفنر « ثمة وحدة للموضوعات اللحنية تكمل الوحدة المقامية في « الأعراس » ٠٠ وحدة للموضوعات اللحنية thématique ذات رهافة وذات « خاصية حية » qualité vivante لا تعار لها العملية الدائرية الشائعة commun procédé cyclique (١) »
وهكذا نعثر من جديد فيما وراء الشكل التقليدي على مقولة أساسية للفكر الموسيقي في الفعل الذي يجعلها توجد ، ولهذا السبب كانت « مرهفة » و « حية » ، ذلك أن هذا الفعل الذي يعبر عنه يعرف كيف ينفذ الى أدق (أو أرهف) أجزاء المادة اللحنية ٠ وندرك مرة أخرى أيضا كيف يصير الشكل حيا بتكامله نفسه — عند الموسيقي الذي ينتمي الى النمط الشكلي — أعني حيا بواسطة اخلاص لنفسه يرغم المادة اللحنية بأسرها على الخضوع لسلطانه٠ ولا يعود الشكل مجرد اطار خارجي ، اذ لا يحتوي على أي مضمون الا المضمون الذي يضعه بفضل قدراته ٠

وفن سترافنسكي يحقق هذه المفارقة وهي أنه موضوعي ومعبر في آن واحد ، وقد لاحظ الناس في كثير من الأحيان ذلك الالتقاء الغريب فيه بين ما هو آلي وما هو انساني ٠ وثمة آخرون قد عابوا على هذا الفن خلوه من الحساسية ، ولكن دون أن يستطيعوا انكار طابعه الحي ٠ والواقع أن سترافنسكي في انصرافه عن الديمومة

---

(١) أ٠ شفنر : المرجع المذكور ص ٧٧

لانسانيــة ، وفى جوانبــه السلبية وفى مضــامينه التجريبية ـ يستبقى مع ذلك جانبه الايجابى ومضمونه الروحى، ذلك أنالزمان الشكلى الذى يمكن أن يعد لا انسانيا اذا قورن بالديمومة المعبرة ـ هذا الزمان الذى يدرك الماهية الايجابية للزمان ـ انسانى بمعنى آخر اذا قيس بتلك الديمومة « الانسانية جـدا » trop humain.
وزمان سترافنسكى يعبر عن الوعى فى صفاء فعله الأســاسى • ولا يعبر عن عالم المضامين التجريبية حيث يذوب هذا الفعل بطريقة أو بأخرى • وهذا ما يفسر لنا الصرامة الشكلية لهذه الموسيقى فى الوقت الذى يفسر لنا فيه امتلاءها الحى : اذ أن الوعى الانسانى يكون حاضرا فيها ، ولكنه يتطابق مع فعله بعد أن انتصر على أحواله جميعا •

وهــذا الفعل الذى يتخطى الديمومة التجريبية والانسانية ، يشيد زمانا موضوعيا لايتغير سواء أكان داخلنا أو خارجنا، ويوفق بين ديمومة الانسان وديمومة الكون • موسيقى سترافنسكى تحقق اذن الزمان الموضوعى وتتخذ لها قاعدة هى ألا تجسد سوى قدرات هذا الزمان الموضوعى • وعلى هذا النحو ، حين يترك الايقــاعات الانسانية للمنحنيات الطيعة وللأشكال المرهفة•• لا يعرف الا تلك القوة الأولية للزمان المتجانس التى تعبر عن نفسها فى الايقاع المربع la carrure وفى الموسيقات الأخرى ، لا تكـون المازورة ســوى العلامة الممكنة ، لايقاع هو وحده الذى يتجاوب مع مضمون حى • أما هنا فالمازورة لم تعد علامة ممكنة ، وانما تتجسد مباشرة فى نقائها • ولهذا السبب تختلط المازورة بالايقاع • وليس من شك أننا نجد الزمان المتجانس وقد تم تقطيعه بصورة متفاوتة ، ولكن بدلا من أن يتلاشى فى الصيغ الايقاعية المتباينة ، يكون هو وحده الذى يشيدها •

ويكشف الزمان عنــد سترافنسكى عن قدرته على أن يخــلق بذاته وحدها الشكل الموسيقى• ويلاحظ أ• شفنر أن نمو «طقوس الربيع» من طبيعة ايقاعية ، أى أنه فى مجموعه ذو طبيعة زمانية محض• « يبدو أن كل موضوع لحنى فى ذاته من الموضوعات اللحنية فى « الطقوس » لا يحمل سوى قدرته على التكرار الخالص • ويقوم

سترافنسكي بعدة تصحيحات على الايقاع المحدد الذى يرسم موضوعا لحنيا ، سواء بأن يضيف اليه أو يحذف منه زمانا معينا ، ومن ثم يتتابع تكرار الموتيف ، ولكنـه فى كل مرة يكون ناقصا نقصا مختلفا ، أو زائدا بعنصر جديد • وهكذا يبدو أن الشكل الوحيد للنمو فى « الطقوس » ايقاعى صرف ، ويتم بالحـذف أو بالتدعيم الوزنى amplification métrique • وقـد اسـتعمل بتهـوفن فى مناسبات نادرة هذا النوع من النمو الايقاعى ، ولكنه لم يجعل منه قط ـ كما فعل سترافنسكى ـ المـادة المباشرة الذرية atomique للغة الموسيقية » (١) • ويبدو لنا أن هـذا الطابع البنائى الأولى للايقاع يكشف فى وضوح خاص عن هذه الشكلية الخالصة للزمان التى نعتقد أننا نكتشفها عند سترافنسكى • فاذا كان الايقاع يقود النمو على هذا النحو ، فذلك لأن القـدرات الشكلية والايجابيـة للزمان تظهر فيه • وفضـلا عن ذلك فان هـذا الشكل من النمو الايقاعى باذابته للمادة اللحنية فى شكلها الزمانى ، يبـدو أنه يجعل من هذا الشكل « المادة المباشرة » matière immédiate للفكر الموسيقى ، هذا مع أن العـادة جرت على أن الشكل الزمانى لا يتم التفكير فيـه الا بواسطة شىء آخـر ، أعنى بتوسط المـادة اللحنية • وبهذا يصبح الزمان شكلا ومضمونا للموسيقى •

وحين يخضع سترافنسكى المـادة اللحنية لشكلها الزمانى ، فانه يجسد فى اللحنية أكثر أشكالها جوهرية وأشدها بعدا عن المادية ، وأشدها طواعية لأفعال الروح لهذا السبب • وكما أن اللحنية التى هى من ابداع الانسان ، لا تكتمل الا فى الفكر الذى يخضعها للأشكال الهارمونية والميلودية ، فانها لا تكتمل أيضا الا فى كمال الأشكال الزمانية التى تجعله ينضم الى الأشكال الخالصة للحياة الباطنية • فالشكل الزمانى يعكس من هذه الحياة المضامين التجريبية تارة ، ويعبر بصعوده الى ما وراء هـذه المضـامين عن أشكاله الجوهرية وأفعاله الأساسية تارة أخرى ، وهناك اتجاهان يمكن أن يسلكهما الموسيقى وقد لا يعدم الطرق التى يستطيع بها اكتشاف هذين الاتجاهين : فمن ناحية ، هناك لانهائية من الأشكال

---

(١) أ• شفنر المرجع المذكور ، ص ٥٢

التجريبية المرتبطة بفرديات معينة والتي تمتلك ثراءها في الوقت الذي تقف فيه عند حدودها الخاصة، وهناك من ناحية أخرى لانهائية قدرات الروح ، وحريتها التي تمارسها دائما لابداع أشكال جديدة يتم التعبير فيها دائما عن مطالب أساسية لا تتغير • وسواء اختار الموسيقى الديمومة التجريبية أو الزمان الخالص ، فان الشكل الزماني للعمل الفني لا يمكن أن يشيد دون تعادله مع الزمان المعيش • واذا أمكن أن يحدث هذا التعادل على مستوى المضامين التجريبية ، فانه لا يمكن أن يكون كاملا الا على مستوى الشكل الخالص حيث لا تكون الروح حاضرة الا بالنسبة لذاتها ، وحيث تنقذ من الصيرورة المعيشة أكثر عناصرها واقعية ، أعنى الفعل الذي به تشيد هذه الصيرورة •

خاتمة

ما نريد أن نستبقيه على الأخص من تلك الشكلية للزمان الخالص التي تتحقق عند سترافنسكي هو تلك القدرة التي يمتلكها الزمان وحده تقريبا على انشاء الشكل الموسيقي • والواقع أننا لم نمعن التفكير بما فيه الكفاية في هذه الموسيقية العميقة الباطنة في الأشكال الزمانية الكاملة • واذا كان من الحق أن التصور الهارموني يعطي للعمل الفني تركيبا متماسكا ثابتا ، فانه عاجز عن أن يضفي عليه تلك الصفة الحية التي تسمح له بالنفاذ الى ما في وعينا من شيء حميم • ولقد رأينا أن المضامين التجريبية تترجم في الزمان وفق خطة زمانية ، والواقع أنه في الشكل الزماني يتحد الوعي بالعمل الموسيقي ، وهذا الاتحاد به مزدوج ، فهو اتحاد بمضامينه وبأفعاله في وقت واحد •

ولكن اذا كان سترافنسكي قد اكتشف سعة القدرات التي يملكها الشكل الزماني ، فان هذا الكشف الذي توصل اليه بتجربته كفنان مبدع ، لا يمكن أن يكون شيئا جديدا بالنسبة للفيلسوف الذي تعرف في اللحنية — في كل الأزمنة — على حضور شكل مزدوج : أحدهما يتجه نحو الموضوعية فهو بالأحرى معرفة بالمادة اللحنية ، والآخر المتجه نحو الذاتية ، يوحد بين اللحنية والوعي في الديمومة المشتركة بينهما • ومع أن العمل الموسيقي لا يستطيع أن يبلغ كماله خارج كمال الشكل الزماني ؛ فقد أهمل هذا الكمال الأخير دائما لحساب الشكل اللحني • والسبب في ذلك أن الشكل الزماني ينبثق كأنما من تلقاء نفسه — من تفتح الفعل الخالق ذاته بحيث يبدو من غير المفيد تحديده قبل هذا الفعل نفسه • ونحن نقبل في هذا المجال بيسر كاف الأطر التقليدية لأننا نتخيل أن أصالة موسيقى معينة تقوم على الأخص في شكلها اللحني • ولكن اذا كان لا بد من تدعيم الشكل اللحني بنسق هارموني لكي تكون

له قيمة ما فلا بد كذلك أن يحقق الشكل الزماني مفهوما للزمان.

للشكل الزماني اذن جمالياته الخاصة به ، شأنه فى ذلك شأن الشكل اللحنى . والواقع أننا فيما يتعلق بالشكل الزماني وجدنا الموقفين الأساسيين للنزعة الشكلية والنزعة التجريبية اللذين التقينا بهما بالنسبة للشكل اللحنى . كما رأينا أيضا أن هناك مشكلة فى العلاقات بين الشكل اللحنى والشكل الزمانى ، وأن هذا الشكل الأخير يمكن اكتشافه داخل الشكل اللحنى ، أو من الممكن تحديده من الخارج . وأخيرا يبدو من الطريف أن نذكر أن المادة اللحنية نفسها يمكن أن تجددها أصالة الشكل الزمانى .

وثمة أشياء كثيرة يمكن أن تقال عن الدور الخلاق للايقاع فى مجال الهارمونية ، وهو دور يشهد به تاريخ الموسيقى نفسه . فالشكل اللحنى والشكل الزمانى يتضمن كل منهما الآخر : ففى الشكل اللحنى تتحقق فى الواقع على هيئة الميلودية والهارمونية — المقولتان الزمانيتان وأعنى بهما التتابع succession والمعية simultanité ، وهاتان المقولتان لهما قيمتهما فى ذاتهما ، ولهما ديالكتيكهما الخاص الذى يوحد احداهما بالأخرى خارج شكلهما اللحنى الأصلى ، وهذا الديالكتيك الزمانى الصرف يؤثر بدوره على العلاقات اللحنية حتى يقوم بتحويرها . والمتعاقب والمتآنى le simultané على صلة عميقة بالروح ، لأنها (أى الروح) تقوم بتوليف المتعاقب فى اللحظة الحاضرة للتفكير فيه ، كما تقوم بتحليل المتآنى بأن تبسطه فى الصيرورة . وعلى هذا النحو تنشىء تبادلات عينية échanges concrets بين الشكل الميلودى والشكل الهارمونى ، مبادلات لا تقوم على أساس سمعى ، وانما تقوم على القرابة بين المتعاقب والمتآنى ، وعلى السهولة التى تنتقل بها الروح من الواحد الى الآخر ، بيد أنه من الواضح أن هذه ليست سوى حالة جزئية من قانون عام الى أقصى حد ، وفيه بلا شك منفعة تعود على الموسيقى أن أعتنى بتأمله. وهذا القانون مصوغ على النحو التالى تقريبا: المادة اللحنية تستطيع أن تتلقى شكلا ، وأن تجدده لا بواسطة نظر هارمونى خالص ، بل بواسطة نظر زمانى أيضا . وشكلية الزمان الخالص هى عكس التجريبية الهارمونية لدى الانطباعيين تماما : ففى هذه التجريبية

يصدر الزمان عن العلاقات اللحنية ، ولكنه يحددهـا فى شـكلية الزمان الخالص • بيد أن النزعتين تفضيان الى اتحاد تام بين الشكل اللحني والشكل الزماني ، بينا تحترم الكلاسيكية ما بينهما من ثنائية • وهكذا يبدو أن الشكل الزماني يتمتع باهمية معـادلة للشكل اللحنى ، فهو لا يسـتطيع أن يمارس تأثيرا على الشـكل اللحني فحسب ، ولكنه يستطيع أن يكتفي بنفسه وأن يشيد بنفسه وحدها الشكل الموسيقى • والنزعة الشكلية عنـد سترافنسكى تكشف عن هاتين القدرتين اللتين يملكهما الشكل الزمانى ، وأعنى بهما القدرة على اعادة خلق المادة اللحنية ، والقدرة على الاكتفاء بذاته ـ وهما قدرتان مؤسستان على اللحنية على حـد سـواء ، وتتجاوزان الاستعمال الذى استعملهما فيه سترافنسكى •

نحن نرى الآن وجهـة النظر التي تعتنقها الاسـتطيقا التى نقترحها • فاذا استندت على تحليل الأعمال التى أنجزت فعلا الى حد ما ، فانها ترتفع منها الى الشروط الأولية التى تجعلها ممكنة والتى توجد قائمة فى ماهية الموسيقى نفسها • وقد حاولنـا أن نصف الامكانيات المختلفة التى تعرض للموسيقى •• وهى امكانيات مستمدة دائما من طبيعة الموسيقى ، وتتجاوز الأساليب المتباينة التى تحققها • ولم نرد قط أن نقترح استطيقاهندميت أو استطيقا سترافنسكى على أنهما الاستطيقا النهائية التى ينبغى أن يستلهمها موسـيقيو المستقبل ، وما كان يهمنا هـو أن نكتشف المسلمات الأساسية postulats fondamentaux التى تنطويان عليها ، والتى تجيب على مفاهيم أصيلة للشكل الموسيقى • وكثيرا ما تفضى معرفة عظماء الموسيقيين المحدثين والاعجاب بهم بالموسـيقى الناشىء الى محاكاتهم من الخارج • فاذا كنا لم نستطع أن نستنفد كل الامكانيات التى تعرض للموسيقى الحديثة ، فاننا نريد على الأقل أن نقترح عليه منهجا يحميه من كل محاكاة ذليلة ، ويسمح له بأن يكتشف فى أعمال الموسيقيين الآخرين تلك الاستطيقا التى تتحـكم فيهم وتتجاوزهم ، والتى ـ بوصفها قائمة فى ماهية الموسيقى نفسها ـ تحرره من التحققات الجزئية التى تعبر فيهـا تلك الاستطيقا عن نفسها • وهكذا تغذى المعرفة بالاستطيقا التى تعبر عن نفسها فى عمل كامل ـ تغذى قدرتها المبدعة بدلا من أن تقضى عليها • وحين

تضعه هذه الاستطيقا فى الحقيقة التى تكشف له عن ماهية الموسيقى نفسها ، فانها لا تجعله يعرف فحسب تلك الحقيقة فى شمولها وفى كل قدراتها المحتجبة الغافية فيها ، ولكنهاتمهد له الطريق الى حقائق أخرى تبدو كأنها مكملة لتلك الحقيقة ومعبرة عن جوانب مختلفة من الفكر الموسيقى ، وذلك بحيث يجدالموسيقى نفسه فى مفترق الطرق بين امكانيات متعددة متعايشة فى ماهية الشكل الموسيقى ، وترغمه على القيام باختياريحددأصالته • وأخيرا فان مثل هذا المنهج يسمح للموسيقى بالانخراط فى تاريخ الموسيقى نفسه ، والاستناد على الأعمال الماضية لتخطيها مع الاحتفاظ بما تنطوى عليه من حقيقة كلية ، حاضرة دائما وأبدا •
وعلى هذا يكون اكتشافنا بلا انقطاع فى الأعمال العينية المطالب الجوهرية للموسيقى التى تعبر عن نفسها فى تلك الأعمال هوفى نفس الوقت كشف فى صميمها عن الطابع الكلى لقدرة تتجاوزها وعن عالم من الامكانيات المتعددة التى حين تؤدى بالفنان المبدع الى ماهية الموسيقى نفسها ، توقظ فيه الحرية والأصالة اللتين بهما الفعل الخلاق •

الفهرس

رقم الايداع بدار الكتب ٢٦٩٣ لسنة ١٩٧٠ .

مطبعة دار العالم العربي
٢٣ شارع الظاهر
تليفون ٩٠٦٧٠٦

الناشر



١ ، ٣ شارع كامل صدقى (الفجالة)
تليفون ٩٠٢١٠٧

الثمن

مطبعة دار العالم العربى
٢٢ شارع الظاهر ــ ت : ٩٠٦٧٠٦